



HELIO PIÑÓN

EL FORMALISMO ESENCIAL DE LA ARQUITECTURA MODERNA



HELIO PIÑÓN

EL FORMALISMO ESENCIAL DE LA ARQUITECTURA MODERNA



Edicions UPC



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA

ETSAB



Escola Tècnica Superior
d'Arquitectura de Barcelona

Ilustración de la portada:
Edificio de oficinas Fábrica Bacardí, México DF,
arq. Mies van der Rohe, 1957-1961.
Fotografía: Helio Piñón

Primera edición: abril de 2008

Diseño de la colección: Helio Piñón

© Helio Piñón, 2008

© Edicions UPC, 2008
Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL
Jordi Girona, 1-3, despatx S207, 08034 Barcelona
Tel. 934 137 540 Fax 934 137 541
Edicions Virtuals: www.edicionsupc.es
E-mail: edicions-upc@upc.es

Producción: Printulibro, S.L.
Moll de Barcelona, s/n., 08039 Barcelona

Depósito legal: B-18358-2008

ISBN: 978-84-8301-775-3

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

ÍNDICE

7	PRÓLOGO	79	LAS VANGUARDIAS CONSTRUCTIVAS
9	PRESENTACIÓN	79	Sobre la noción de vanguardia
11	PRIMER ENCUENTRO CON LA ARQUITECTURA	81	Kasimir Malevich
17	CAMBIO DE HORIZONTE: LA OBJECCIÓN REALISTA	87	Wassily Kandinsky
27	LOS AÑOS SETENTA	93	Piet Mondrian
33	<i>FLASH BACK</i> : ESBOZO TEÓRICO DEL HUMANISMO EN EL ARTE	98	Charles Edouard Jeanneret y Amedée Ozenfant
37	SUJETO, JUICIO Y FORMA EN LA ESTÉTICA KANTIANA	103	Coda orteguiana
43	LA ESTÉTICA ROMÁNTICA Y LAS TEORÍAS FORMALISTAS DEL ARTE	105	ARTE ABSTRACTO Y ARQUITECTURA MODERNA
43	Idea y expresión en la estética hegeliana	115	ARTE, GUSTO Y JUICIO
46	Las teorías formalistas del arte	119	EL EDIFICIO Y SUS ALEDAÑOS
46	Herbart, Zimmermann y von Marées	131	A MODO DE CONCLUSIÓN
51	Konrad Fiedler		
55	Adolf von Hildebrand		
62	Alois Riegl		
68	Heinrich Wölfflin		
72	Wilhelm Worringer		

PRÓLOGO

El texto que sigue corresponde al trabajo presentado ante la Real Academia de Doctores de Barcelona, con motivo de mi incorporación a dicha institución. El discurso de ingreso, pronunciado el 13 de marzo de 2003, se centró en la glosa de algunos aspectos de este ensayo: su título –“El humanismo esencial de la arquitectura moderna”– revela el aspecto en que centré mi argumentación.

Naturalmente, la acción de la subjetividad, característica del proyecto arquitectónico moderno, no debe verse como una mera exhibición de facultades, ajenas a cualquier cometido concreto: es precisamente la construcción de universos formales –dotados de consistencia específica, en cada caso– el objetivo de la acción del hombre, a cuya glosa dediqué mi intervención oral.

En realidad, el humanismo, que traté de mostrar como un rasgo característico del modo de concebir que inaugura la modernidad, a menudo obviado –cuando no discutido–, debe enmarcarse en una condición determinante de la arquitectura moderna que, en tanto que asumida por el sujeto, al margen de convenciones tipológicas, marca la diferencia fundamental con respecto al clasicismo: la naturaleza intrínsecamente formal de sus productos.

El formalismo esencial de la arquitectura moderna es, por tanto, un intento de fundamentar el cambio radical que supone la modernidad arquitectónica en el modo de concebir que inaugura: más allá de los intentos de explicarlo en términos de contexto social, innovaciones técnicas o marco de civilización, propongo un punto de vista desde el cual la concepción, orientada hacia una idea nueva de forma, es la instancia sintética que, al estructurar la materia, introduce

como circunstancias contextuales las condiciones que la crítica convencional plantea como determinantes.

En ese propósito, trato de establecer la genealogía de una idea de arte que, si bien emerge a principios del siglo xx, encuentra su antecedente remoto en la estética de Kant y ahonda sus raíces en la teoría formalista del arte que se desarrolló a lo largo del siglo xix, como alternativa a la estética tradicional de carácter filosófico.

PRESENTACIÓN

Mis primeras palabras son de agradecimiento a la Academia y a su presidente, el Excelentísimo Doctor Josep Casajuana, por acogerme como miembro de tan ilustre corporación. Nunca pensé que un día pudiera encontrarme en esta tesitura: reconozco que siempre he asociado estas distinciones a otras personas a quienes considero con más méritos.

He de confesar, de todos modos, que cuando recibí la notificación de mi nombramiento, una vez superados los primeros instantes de desconcierto que provoca la responsabilidad, me alegré de que fuera precisamente la Real Academia de Doctores la que me acogía. No se trata de una institución que reconozca la excelencia en una u otra disciplina o actividad, como las hay tantas y tan dignas, sino que invoca el grado de doctor por lo que tiene de compromiso con el conocimiento, entendido como actividad suprema del espíritu. En aquel instante, percibí una leve resonancia en mi interior, producida por alguna faceta de mi personalidad.

No me fue difícil escoger el argumento de mi intervención: decidí desarrollar una idea que había esbozado en un pequeño texto años atrás pero que, en realidad, me ha perseguido desde que empecé los estudios de arquitectura, ha madurado conmigo y se ha desarrollado paralelamente a mi conciencia arquitectónica. En el límite, la idea central del discurso es que no se puede hablar de una arquitectura genuinamente humanista hasta bien entrado el siglo xx. Coincidiendo con la “edad de la máquina”, aparece una manera autónoma de concebir la forma, liberada tanto del tipo distributivo como del sistema clásico de elementos, coacciones cuyo efecto combinado garantizó la legalidad formal de la obra a lo largo del ciclo histórico del humanismo.

Frente a quienes pregonan que el arte moderno es fruto de una práctica deshumanizada, por su matriz abstracta y sus procedimientos mecánicos, trataré de argumentar el humanismo congénito de la arquitectura moderna, por la implicación de la subjetividad en los juicios que fundamentan tanto la concepción como el disfrute de sus obras. Una subjetividad que, lejos de entenderse como simple reflejo de lo personal –como a menudo se considera–, supone la culminación de lo humano, pues, al orientarse hacia lo universal, vincula lo personal con lo que es genérico por el hecho de pertenecer a la especie.

Pero la dimensión humanística que, a mi juicio, caracteriza el proyecto moderno –es decir, la asunción de la subjetividad en la concepción– no se entiende en mi discurso como un pretexto para convertir la arquitectura en un vehículo de expresión de experiencias u obsesiones personales: por el contrario, la subjetividad en que se basa el proyecto moderno tiene que ver con la acción formativa del arquitecto moderno. Es mi propósito, por tanto, elaborar la genealogía del formalismo esencial de la arquitectura moderna y argumentar la plausibilidad del punto de vista en que se apoya mi planteamiento.

Un discurso de estas características no ha de pretender convencer a nadie: sólo ha de tranquilizar a los que me han aceptado en la Academia, haciéndoles ver que con mi incorporación no han cometido una travesura que pudiera poner en peligro la solvencia intelectual y social de la institución: no negaré que, en este momento, entiendo mejor aquella sensata confesión de Groucho Marx: “Nunca pertenecería a un club que aceptase como socio a un tipo como yo.”

10 Trataré, pues, de no defraudarles, traicionando la confianza que han depositado en mis méritos. No trataré, en cambio, de demostrar que conozco mi oficio de arquitecto y profesor de una manera razonable, ni les pronunciaré una conferencia: ello, además de resultar impertinente por la naturaleza del acto, podría resultar muy aburrido para la mayoría. Trataré de adoptar, pues, el tono del discurso, género que, como dice el diccionario, consiste en un razonamiento pronunciado en público con el fin de convencer a los oyentes y mover su ánimo. Como en este caso no se trata de convencer, según hemos convenido, intentaré desplazar un ápice su espíritu, por escasa que sea su disposición a ese tipo de viajes.

Dicho esto, creo que lo mejor que puedo hacer para acercarme al argumento básico del discurso es hablarles de mí: como he dicho, la idea que les quiero sugerir es casi biográfica para mí; por otro lado, haciéndolo así, pondré a prueba mi consistencia como persona que, a fin de cuentas, es de lo que se trata. Pero no se preocupen; no les hablaré de mi vida: intentaré esbozar lo que algún pedante un tanto añejo habría llamado “genealogía de mi conciencia arquitectónica”, por lo que tiene que ver con la peculiaridad del punto de vista que quiero mantener en este parlamento. No lo denominaré tesis, porque no es el caso y porque, en definitiva, mi argumento central es un corolario de un criterio teórico que considero esencial para mi manera de entender el arte moderno y plantear su práctica: la arquitectura moderna, más allá de las consideraciones estilísticas y simbólicas a las que a menudo se reduce, basa su acción formativa –creadora, en sentido estricto– en un acto especí-

fico de concepción formal que, partiendo del sujeto, aspira a lo universal, condición en la que reside la esperanza de que sea reconocido por los demás como un dominio ordenado.

Trataré de ir intercalando, pues, el reflejo que han ido teniendo en mi conciencia los episodios de los que les hablaré, procurando que las referencias a mi proceso personal vayan desvaneciéndose poco a poco, absorbidas por la lógica del discurso teórico.

PRIMER ENCUENTRO CON LA ARQUITECTURA

Empezaré por hacer una breve referencia a mi primer contacto con la arquitectura, que fue un episodio fortuito, como acostumbra ocurrir. Decidí que quería ser arquitecto a los catorce años, decisión algo extraña, tanto por la época en que tomé la decisión, como por mis antecedentes personales; en mi familia no había ningún arquitecto: la tradición profesional de mi entorno la conformaban abogados y médicos. Es más, hasta aquel momento, prácticamente no tenía una idea clara de lo que era un arquitecto: donde nací y pasé la infancia –Onda, ciudad industrial de la Plana Baixa– no habían; probablemente intervenían en las nuevas construcciones, pero el caso es que no tenían una presencia pública que los identificara. Después supe que venían de Castellón o de Valencia, pero lo hacían sólo en contadas ocasiones; a lo sumo, un par de veces por edificio: al “churrasquito del replanteo” y a la “paella del final de obra”. Estoy convencido de que ese carácter lúdico que yo atribuía a su cometido tuvo su influencia en mi decisión.

Supongo que no se excedían en visitas para que la gente no se acostumbrase a verlos con demasiada frecuencia: convenía que todo el mundo identificara su intervención con algo mágico. Eran la encarnación de una técnica homologada que venía a corregir –o, en su caso, a confirmar– las soluciones experimentadas de los maestros de obras: ellos eran hasta entonces, a ojos de todo el mundo, los auténticos constructores de edificios.

Un libro de los que informan sobre las materias y cursos de las diferentes carreras universitarias me abrió los ojos: los estudios de arquitectura incluían, entre otras materias, “perspectiva y sombras”. Aquello resultó definitivo; entendí

que la carrera de arquitecto estaba hecha para mí: la obsesión rotuladora que a menudo afecta a los estudiantes de los últimos cursos de bachillerato debió de tener su influencia en una decisión tan compulsiva.

El primer arquitecto que conocí fue José M. Bosch Aymérich: vínculos familiares pero, sobre todo, el afecto mutuo entre nuestras respectivas familias hacían que nos encontrásemos en Blanes durante los veranos. Así pues, resulta que el doctor Bosch Aymerich, miembro veterano de esta Academia, está en el origen de que yo me encuentre hoy aquí, en este trance.

Empecé los estudios de arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Barcelona en 1960, un momento en el que la modernidad comenzaba a estar seriamente cuestionada: en realidad, si bien el edificio de la Facultad de Derecho todavía olía a pintura –en 1958 se le concedió el Premio FAD al mejor edificio construido aquel año–, se iba desarrollando a la vez una mentalidad propicia a agradecer a la arquitectura moderna cuanto había hecho por la humanidad y a encontrarle un relevo histórico –y, por tanto, estético. Todo parecía presagiar que el testigo sería recibido por las actitudes realistas de aquellos que se mostraron desde el principio más interesados en concebir la arquitectura como reflejo inmediato de las distintas determinaciones de la realidad que en profundizar en la consistencia formal del objeto: en ello radicaba la distancia que los separaba de quienes proyectaban desde la modernidad internacional. El cambio de marco de referencia fue, en definitiva, determinante para el abandono del empeño formativo moderno a favor de figuraciones de carácter mimético. Aunque percibí el fenómeno,

12 no tuve plena conciencia de su sentido histórico y estético hasta más tarde.

Un hecho sin importancia aparente, pero que me afectó de verdad cuando sólo tenía dieciocho años, explica el origen de mi experiencia del fenómeno que comento. Todavía a veces me viene a la mente y me crea desconcierto: habíamos de proyectar un banco para sentarse, en un lugar que cada alumno escogía previamente; se trataba del primer ejercicio de Elementos de Composición, que en mi grupo dirigía Federico Correa. Todas mis fuentes eran, por un lado, ejemplares sueltos de la revista alemana *Shönen Wohnen* que comprábamos de ocasión en el Mercat de Sant Antoni y, por otro, lo que pudiera aprender en mis visitas esporádicas al estudio de José M. Bosch.

No sé exactamente dónde lo recogí –porque estoy convencido de que no fue idea totalmente mía–, pero me encontré dibujando en un papel un murete de mampostería de piedra, de un metro de altura y tres metros de longitud, recibía un tablón de madera de 5 cm de grosor, 45 cm de anchura y 2 m de longitud, fijado en posición horizontal por unos perfiles metálicos al murete, y dispuesto a 40 cm del suelo. La disposición del tablón no coincidía con la del muro, sino que estaba desplazado de éste, sobresaliendo por un extremo una dimensión equivalente a su anchura. Una alfombra de listones de 1 m de anchura y longitud correspondiente al tablón de asiento protegía el césped del suelo de la acción de los pies y formaba un diedro con el murete inicial, si bien lo superaba en un extremo, debido a su correspondencia con el tablón.

Para mí, aquello era un banco moderno, es decir, propio del tiempo que corría, tal como yo desde mi joven intuición entendía las cosas: naturalmente, era algo más que un banco y respondía tan bien a la necesidad de sentarse como al propósito de satisfacer al espíritu por la consistencia de las relaciones visuales que lo definían como objeto: acaso era eso lo que me fascinaba de mi descubrimiento. No sé cómo fue, pero alguien me convenció de que no lo presentase: “Es demasiado artificioso”, me dijo un buen amigo. Lo guardé, un poco avergonzado por mi ingenuidad, pero me quedó el episodio en la conciencia y, de vez en cuando, me vuelve a la mente.

El banco que presenté no tenía nada que ver con el que había desechado: dos prismas de hormigón actuaban de soporte de un tablón de madera, que actuaba como asiento, y de dos flejes de acero que soportaban un segundo tablón, más estrecho, que servía de respaldo. Tampoco sé de dónde salió, porque no me cabe duda de que a esa edad no estaba capacitado para concebir, pero estoy convencido de que, si bien cumplía con la lógica analítica que entonces empezaba a adquirir vigencia, el banco no estaba bien; Federico Correa así lo debió entender y lo aceptó sin entusiasmo: la puntuación con que lo calificó refleja la intrascendencia de mi ejercicio.

No hice cuestión de mi renuncia –no acostumbro a obsesionarme con las decisiones que considero irreversibles–, pero no entendí por qué se me aconsejó que me olvidara de mi primer banco –concebido con criterios realmente modernos, como supe después– para plantear un banco “más lógico”, con una lógica deductiva

parecida a la que permite suponer que lloverá cuando el cielo oscurece.

Creo que fue entonces cuando entendí que en la arquitectura concurren lógicas diferentes; –dos, cuando menos: una relacionada con la constitución específica del objeto como ente autónomo y otra que tiene que ver con la adecuación del artefacto a los usos, materiales y medios técnicos relacionados con su producción. Pronto me di cuenta de que, mientras la primera afecta a la identidad del artefacto, la segunda se relaciona, en el mejor de los casos, con el sentido común y las normas de la buena construcción, y que la síntesis, lejos de acortar la distancia que media entre ambas lógicas, ha de incorporar la tensión que provoca su desplazamiento.

El primer banco, a mi entender, estaba bien pues, aunque iba más allá de ser un objeto concebido para sentarse, su constitución no podía prescindir de esta circunstancia: en realidad, el hecho de ser un banco era sólo una condición, sin duda definitiva desde el punto de vista funcional, entre las cualidades diferentes que determinaban tanto su sentido cultural como su consistencia formal. Esa condición de ser un banco no debía suponer, en cambio, ningún prejuicio en cuanto a su configuración como artefacto.

A los dieciocho años resultaba tranquilizador, a pesar de todo, que la arquitectura pudiera llegar a ser algo tan razonable que permitiese hablar de sus productos en términos de lógica deductiva. Al fin y al cabo, la razón es la facultad que incluso los jóvenes usan con más frecuencia y naturalidad: casi todas las actividades de la vida tienen que ver con el uso de la razón. Pero, de todos modos, el primer banco,

a mi juicio, estaba bien, y no entendí entonces por qué lo había de retirar por el mero hecho de estar concebido con criterios de forma que trascendían –sin contravenir– la lógica de la razón.

Ante una obra de arte, me intereso por dos atributos que me parecen esenciales: el sentido y la consistencia. En el caso del banco, el sentido lo daba el hecho de pertenecer a un sistema estético –el moderno o, mejor, el neoplástico– que, más allá de las manifestaciones iniciales más programáticas de la vanguardia pictórica, empezaba a dar sus frutos en la concepción del mundo construido; la consistencia tenía que ver con la dimensión formal del artefacto que los principios del referido neoplasticismo garantizaban: aquel objeto era algo en sí mismo; se trataba de una entidad formal que, a pesar de estar relacionada con su utilidad y su constitución material, no podía de ningún modo reducirse a una consecuencia directa de ellas. Naturalmente, entonces yo no era capaz de explicar todo esto con las palabras con que lo hago hoy, pero tenía la sensación de que las cosas debían ser más o menos como digo.

Después supe que el modo de ver la arquitectura que se iba imponiendo paulatinamente en la Escuela de Arquitectura de Barcelona –y en el mundo entero– se llamaba *realismo* y trataba de reconducir la producción de objetos hacia criterios vinculados a la realidad inmediata, fruto del uso de la razón y de la moral. Actuando de ese modo, intentaban neutralizar los “excesos estilísticos” en que –según se decía por entonces– habían incurrido los arquitectos modernos, a la sazón identificados con el calificativo de *racionalistas*, con un sesgo que los asociaba a lo obstinado y artificioso.

Aparte del episodio del banco, apreciaba la capacidad de algunos profesores de proyectos para encajar fragmentos de programa –a veces, el programa entero– con una habilidad que yo admiraba: observaba, boquiabierto, cómo los espacios se acoplaban, aparentemente sin esfuerzo ni violencia, dentro de una lógica que mi ojo comprendía y mi razón no rechazaba; lógica que, como es natural, no se limitaba a lo funcional, sino que contemplaba el conjunto de aspectos que confluyen en la construcción formal y material de una obra. Me parecía entender los criterios que le permitían ordenar las dependencias de modo que la coherencia interna de la estructura formal favorecía el desarrollo de la actividad, sin que la tensión entre los dos criterios –el de orden y el de utilidad– dejase jamás de ser un atributo estético, pero sin que la ausencia de tensión convirtiera la operación en un simple acto de deducción lógica.

A lo largo de los estudios asistí, como digo, a la sustitución de una forma de concebir: lo que me sorprendió en el primer curso se convirtió, con el tiempo, en habitual, y todo hacía suponer que asistíamos al inicio de otra época. Nos habían dicho que la arquitectura moderna respondía a un cambio de mentalidad, que era la expresión del espíritu del tiempo, que reflejaba la idea del espacio en la edad de la máquina. Nos lo creíamos todo sin hacernos más preguntas: los que así pensaban eran reconocidos teóricos y cronistas de la arquitectura llamada *moderna*; no había, pues, motivo para la desconfianza.

El paso del tiempo hizo que tanto sus explicaciones del fundamento teórico de la modernidad como las descripciones de sus obras características me parecieran cada vez

más extravagantes: yo veía la arquitectura moderna sobre todo como un modo de concebir el orden del espacio que, aunque es distinto del clasicista, me parecía familiar. El reconocimiento de esa nueva noción de orden me producía un placer que, si bien tenía su origen en la visión, incorporaba una dimensión intelectual; a la sazón no conseguía explicarlo de otro modo. Los libros hablaban de simbolismo y de impulso ético para justificar lo que a mí me parecía el resultado de la aplicación de unos criterios de forma que permiten ordenar el espacio sin recurrir a la simetría, la igualdad, la centralidad: me pareció advertir que la identidad de los nuevos edificios ya no se apoyaba en la noción clasicista de jerarquía.

Con los años, además de reconocer la diferencia esencial entre la tipología clasicista y la concepción moderna, he aprendido que el hecho de ser autor de un libro, incluso si se es famoso, no presupone necesariamente que se tenga muy claro aquello de lo que se habla. Eso me ha tranquilizado, al liberarme del sentido de culpa que me provocó la desconfianza progresiva con que me acercaba a los manuales con que nos adiestraron a los arquitectos de mi generación en el sentido estético y en la génesis histórica de la arquitectura moderna.

Progresivamente, se fue generalizando el uso de códigos operativos que trataban de llenar el vacío que había provocado el abandono de los criterios modernos de orden. Los nuevos instrumentos de proyecto garantizaban objetos de figura pintoresca –que se proponía como interesante– y formalidad blanda –que se calificaba de amable: la simple identificación del trasfondo sistemático de los razonamien-

tos que iba modelando la apariencia de los nuevos edificios era considerada un valor indiscutible. Una idea de calidad entendida como cantidad de atención particularizada, ajena a cualquier impulso de síntesis formadora, se imponía precipitadamente. Simultáneamente se eclipsaban los criterios visuales de la modernidad y, con ellos, la capacidad de reconocer la formalidad de los objetos mediante un proceso de intelección visual: todo estaba preparado para la cruzada conceptual a la que abocó el realismo.

CAMBIO DE HORIZONTE: LA OBJECCIÓN REALISTA

Cuando me refiero a los realismos que en los años sesenta se proponían como superación histórica de la arquitectura moderna, me estoy refiriendo, en realidad, a tres doctrinas que surgieron en ámbitos culturales bien distintos, con el propósito similar de corregir lo que –a juicio de sus formuladores– era un desarrollo patológico de la misma. Entre ellas, hubo a menudo enfrentamientos teóricos puesto que, aunque su objetivo era análogo, sus planteamientos respectivos podían diferir en cuestiones tácticas. La denominación común de *realismo* con la que me refiero a los tres planteamientos obedece a que desde cada uno de ellos se discutía, acaso sin tener conciencia de ello, el fundamento estético de la modernidad –el principio de la consistencia formal del objeto–, desde criterios que trataban de incorporar la autoridad de lo real.

El brutalismo, teorizado por Reyner Banham en una serie de artículos cuyo contenido se plasmó en la publicación de *The New Brutalism* (1966), surge como denuncia de la contradicción entre la lógica del objeto de la arquitectura y la del sujeto que utilizará sus productos: el funcionalismo, entendido como una doctrina estética que se identifica con la fase inicial de la arquitectura moderna, se basa, desde su perspectiva, en una racionalidad fundamentada en los principios de pureza y simplicidad, mientras que el funcionalismo real –dice Banham– tiene que ver con la expresión de los valores de la vida.

La pureza y la simplicidad, en cambio, tienen que ver con los criterios de economía, rigor, precisión y universalidad, que Le Corbusier había propuesto desde el principio como los atributos específicos del arte nuevo. La máquina sería

el paradigma de esta idea de arte, en la medida que su constitución culmina el ideal de máximo ajuste y consistencia: repugna a la mente la idea de una máquina a la que sobran piezas porque no tienen un cometido específico en el sistema que garantiza su funcionamiento.

A partir del brutalismo, se discuten los principios de la arquitectura moderna desde dos perspectivas diferentes: por una parte, se hace énfasis en el concepto de tolerancia frente al de precisión, en tanto que determinantes de la producción industrial y, por otra, se lamenta la falta de simbolismo de una arquitectura cuyos autores se obstinan en concebir mediante formas puras y rigurosas. En tales objeciones está implícita –y, en ocasiones, explícita– la idea de que el ideal de ajuste y precisión entorpece la producción, de modo que la tecnología sería la encargada de incorporar la “rebaja” que la realidad empírica impondría a la ideología y la estética maquinistas.

Al relacionar el ideal de precisión con los sistemas de producción industrial, no se está entendiendo, como se ve, el carácter metafórico de la referencia de Le Corbusier a la máquina como modelo de cohesión interna. Se confunden constantemente los principios estéticos con los criterios productivos de la realidad industrial: la idea de ajuste tiene que ver con un modo de plantear la forma, no con una técnica determinada para articular las piezas de un producto manufacturado.

Por otra parte, cuando Banham niega la capacidad simbólica a la arquitectura precisa y rigurosa, se está limitando el concepto de simbolismo a la relación afectiva que se establece entre el público y determinados universos icono-

18 gráficos, caracterizados por el peso que adquiere en ellos lo peculiar y lo inmediato.

¿Cómo se puede ser moderno sin incurrir en el abuso de la fría estética de la máquina? Ésta es la cuestión que se planteaban Banham y los arquitectos jóvenes de su entorno que, como Alison y Peter Smithson, participaron en la cruzada. La máquina se había convertido en un mito que el paso del tiempo había puesto en crisis: como se ha visto, por una parte, se considera superado el ideal de precisión que representa y, por otra, resulta ya anacrónica la iconografía que la tomaría como modelo. Los años sesenta marcan el punto en que un mito sustituye a otro: la máquina deja paso a la tecnología; si bien la modernidad aprecia la primera y el realismo explota la imagen de la segunda.

Si la arquitectura del primer período del Movimiento Moderno se había caracterizado por unos edificios que parecían máquinas —dirá Peter Smithson—, la arquitectura brutalista se ha de inscribir en la estética de la tecnología. De ese modo, la manifestación de las huellas que la técnica deja en el edificio se considera ahora un valor significativo de la calidad de la obra. Hay que advertir que la referencia al Movimiento Moderno no es irrelevante: es significativa de la creencia en un proceso más amplio y trascendente que el que designa el mero enunciado de *arquitectura moderna*. Supongo que la identificación de la nueva arquitectura con un movimiento de alcance más amplio tiene que ver con la dificultad de los críticos para entender en ese momento las bases teóricas y estéticas de la nueva arquitectura: en efecto, era más sencillo considerarla el efecto inmediato e inevitable de un fenómeno más amplio.

Probablemente, la noción de movimiento, orientado hacia objetivos de carácter ideológico, de contenido confuso, justificaba, a ojos de los reformadores, la dificultad para identificar el sentido histórico y estético de la nueva arquitectura, lo que, en cierto modo, los exculpaba de las simplificaciones sobre las que planteaban tanto sus críticas a lo moderno como sus alternativas particulares. De este modo, si la estética de la máquina se entiende como la referencia figurativa a entes mecánicos de todo tipo, la estética tecnológica sería —no podía ser de otro modo— la determinada por la incidencia de la tecnología en los pormenores del producto.

En su propósito de acercarse “a la realidad” o, mejor, de situar los estímulos de lo inmediatamente dado en el origen de la forma, el brutalismo se identifica con ciertos esquemas de planeamiento urbano de carácter claramente organicista: la idea de conectividad y la estructura en clúster son formas típicas de relación utilizadas por los arquitectos brutalistas: el realismo explota así su faceta más naturalista, ya que utiliza estructuras orgánicas, pues las considera también formas naturales de organización social.

No hay ninguna duda, pues, de que el brutalismo constituyó un intento de rectificación de carácter realista, tanto en su teoría como en la manera de ser interiorizado por los arquitectos: en el fondo, su propuesta teórica consiste en poner al día, con criterios realistas, una interpretación equivocada de la arquitectura moderna. Su argumento fundamental podría sintetizarse como sigue: si la arquitectura funcionalista era estricta y rigurosa con el fin de aproximarse a la máquina, en los últimos años cincuenta, cuando la má-

quina ya es sólo un mito del pasado, hay que cambiar de modelo y hacer una arquitectura en la que se reconozca la huella de la técnica que se ha utilizado para producirla.

Desde un ámbito aparentemente alejado de la técnica, Ernesto N. Rogers plantea simultáneamente otro proyecto de rectificación de la arquitectura moderna, basado en la convicción de que el funcionalismo ha pervertido los auténticos ideales de los arquitectos que iniciaron la modernidad genuina.

El punto de partida de sus reflexiones es la necesidad de hacer una arquitectura más humana: la cuestión fundamental se basa en la convicción de que es posible tender a los ideales de belleza sin renunciar a una humanidad fundamental. Una belleza que poco antes ha definido como “verdad, coherencia, intransigencia”.

El marco de estas reflexiones es la situación italiana de los años de posguerra, que, en palabras de Rogers, está “enferma del más petulante nacionalismo, en el que algunas corrientes del pensamiento arquitectónico internacional creían lícito que desembocara el maremagno de un lenguaje indiferenciado, una especie de esperanto destinado a lograr la comunión de los espíritus”.

En estas palabras se contienen las ideas iniciales de la introducción a la selección de textos que, con el título de *Experiencia de la arquitectura* (1958), expresan el pensamiento de Rogers durante los últimos años cincuenta, cuando la aparición de alternativas a la modernidad arquitectónica fue más insistente. Como temía que se interpretara mal su posición, se apresuró a advertir, poco después, que nadie dudara de su adhesión al Movimiento Moderno, no sólo por

identidad histórica o por contagio, sino por convicción estricta: convencimiento relacionado con un talante comprometido con una idea vaga de progreso, relacionado sobre todo con la excelencia moral de lo sincero.

Conceptos como los de tradición y estilo son frecuentes en sus escritos. De modo que entiende la tradición como presencia unificada de las experiencias, y añade que en Italia la tradición se cumplió en el intento de realizar un estilo “que no se cerrara en la tautología de las formas”. No insiste tanto en la raíz maquinista de la forma moderna como en su vacuidad: el rechazo al formalismo vacío y mecánico –por el abuso repetitivo que le atribuye, no por su relación con la iconografía de la máquina– es un argumento recurrente en su discurso.

De todos modos, considera que el estilo es el medio con que tratamos de exaltar poéticamente las estructuras lógicas que nos sugieren los datos específicos de cada acontecimiento: el estilo se entiende, así, como composición de relaciones siempre nuevas. No ofrece dudas su percepción de la problemática de la modernidad: por una parte, la necesidad de atender a la singularidad de cada situación de proyecto; por otra, la necesidad de disponer de un método que garantice la coherencia de la situación y evite la dispersión de respuestas a que la variedad de situaciones puede dar lugar.

Este método, al que se refiere constantemente sin acabar jamás de definir, no presenta en cambio dudas acerca de su cometido en el proceso de proyecto: es evidente –dice– que no basta para garantizar la belleza de las obras, pero sólo del método podemos esperar que las obras contengan,

20 implícitamente, en germen, impulsos positivos para la vida moral y social de nuestra época.

Resulta claro, por tanto, que las situaciones patológicas que amenazan la arquitectura en ese momento son actitudes que, a su juicio, polarizan el campo de lo que, denomina “arquitectura funcionalista”, es decir, el “dogmatismo”, que establece formas a priori, sin relación con el resto de componentes arquitectónicos, y el “esteticismo hedonista”, que destruye dogmas pero a la vez rompe la unidad de los problemas, porque los considera sólo desde el punto de vista personal.

Estas reflexiones se basan en la convicción de que el funcionalismo está superado, puesto que no evolucionó: está muerto en aquellos en los que ya nació muerto, porque convirtieron en dogmas sus opiniones e hicieron imitaciones incompetentes de las obras de los maestros. El Movimiento Moderno –insiste– tuvo unos principios excelentes que tardaron en difundirse y que incluso fueron mal interpretados.

El pensamiento de Rogers se centra en el objetivo de encontrar el método que permita trascender la realidad profunda de las situaciones de proyecto y traducirla en actos poéticos que, además, conviene hacer explícitos al público: considera el manierismo que la vía por la que la arquitectura de un período se concreta en su generalidad, y la *preexistencia ambiental y cultural* el contexto en el que la razón profunda adquirirá cuerpo material, lo que evitará la *tabula rasa* que muchos creyeron que suponía la emergencia de la modernidad.

Rogers no hace una crítica fundamentada a la arquitectura moderna: parte de la complicidad con los “maestros” y, a partir de ahí, presupone que el resto de producción

moderna es, en el mejor de los casos, una réplica incompetente y dogmática de sus obras. Al identificar el Movimiento Moderno –de nuevo, el proceso ideológico, no el sistema estético– con un procedimiento heurístico, que llega a unos resultados a partir de datos mediante la aplicación de un método, le basta con insistir en la atención necesaria a lo que es fundamental en cada caso, con la mínima sensibilidad para alcanzar la “belleza”. La atención debida a los elementos iconográficos de la tradición procura la continuidad de la historia; el uso del método garantiza –a su juicio– la *continuità* con el Movimiento Moderno.

Naturalmente, con tal idea de lo moderno, no es extraño que tuviera enfrentamientos con Banham: éste lo calificaba de historicista y Rogers acusaba a Banham de defensor de una arquitectura de frigoríficos. No se daban cuenta de que, aunque partían de perspectivas culturales diferentes, convergían en una operación que tenía el propósito bienintencionado de regenerar la arquitectura moderna, pero que acabó provocando su práctica desaparición.

Mientras Banham y Rogers planteaban sus contrarreformas en Londres y Milán, respectivamente, en Barcelona Oriol Bohigas llevaba a cabo un programa análogo de revisión. Si bien no fue hasta 1961 cuando publicó su texto de referencia *Cap a una arquitectura realista*, en los últimos años cincuenta ya había publicado una serie de artículos que anunciaban explícitamente lo que el texto de 1961 contenía.

En Barcelona, a lo largo de la década de los años cincuenta se desarrolló un proceso de debate con el propósito de revisar la arquitectura moderna desde la perspectiva del organicismo de Alvar Aalto, a la sazón en franco ascenso. El

Grupo R tuvo en sus inicios una clara orientación organicista, que entró en crisis hacia la mitad de la década, cuando Josep M. Sostres reconocía en su *Creación arquitectónica y manierismo* (1956) que no se podía cambiar la arquitectura en cada generación y que a la suya le correspondía practicar un buen manierismo moderno.

La construcción del nuevo edificio de la Facultad de Derecho (1958), obra de Giráldez–L. Iñigo–Subías, fue un golpe duro para los ideales del Grupo, como reconoció Antoni de Moragas en un artículo en el que hacía balance de los diez años de existencia de la asociación.

El sentimiento de inevitabilidad de la arquitectura moderna, teorizado por Sostres y ejemplificado por el nuevo edificio de la Facultad de Derecho, no fue compartido por Oriol Bohigas, quien cargaba las tintas contra el “funcionalismo”, tendencia que todos coinciden en recusar como el adversario estético común.

En los textos de Oriol Bohigas, la desautorización de la arquitectura moderna tampoco es de grandes vuelos: la acusaba de idealista porque, en su opinión, contradecía la realidad tecnológica del país y, por tanto, era ideológicamente reaccionaria. La falta de categorías críticas más solventes le hacía recurrir, a menudo, a criterios ideológicos o morales para fundamentar el juicio.

La propuesta es similar a las anteriores; en realidad, estoy convencido de que es una hábil síntesis de las otras dos. No hay alusiones explícitas a la tecnología y a la historia, sino que la referencia es, en este caso, la tradición constructiva del país. En lo que respecta al repertorio de soluciones, también se aprecia una voluntad similar de síntesis: el realis-

mo catalán tuvo un componente plástico claramente cercano al brutalismo, pero a medida que se fue desarrollando, a lo largo de los años sesenta, fue adquiriendo una dimensión historicista más próxima a las propuestas de Rogers, que, en algunos casos, adquirió resonancias modernistas evidentes.

La manifestación de los pormenores de la construcción, la atención al episodio como criterio de calidad, el gusto por la fragmentación y, a la vez, cierto espíritu sistemático que disciplina un talante claramente orientado hacia lo singular, fueron derivando hacia figuraciones que los arquitectos italianos del momento habían conseguido hacer canónicas. De este modo, el realismo pasó de una actitud de carácter más bien moral a un estilo que en los últimos años sesenta caracterizaba cierta arquitectura de la ciudad, razón por la que se lanzó al exterior con el nombre de “Escola de Barcelona”.

Con los tres intentos de reorientación de la modernidad que, aunque brevemente, he tratado de describir, se puede decir que se pasó de plantear el proyecto como un acto de concepción estructurante, formador, a entenderlo como un proceso de deducción sistemática: el objetivo de consistencia formal del artefacto se cambió por la aplicación de unos criterios orientados a garantizar una apariencia amable e interesante a la vez. En pocos años, se vio el efecto del realismo, aquella doctrina que, sin saber por qué, en el inicio de mis estudios me hizo retirar el banco moderno en la clase de Elementos de Composición. Un modo de proceder según el cual las condiciones de la coyuntura sociotécnica eran seleccionadas mediante juicios de carácter moral y convertidas inmediatamente en material de proyecto: la manifes-

22 tación de los detalles de la construcción, la reinterpretación de la iconografía de determinados mitos de la historia o la recuperación de técnicas de la tradición constructiva eran los caminos por los que se trataba de reencontrar la verdad de la arquitectura a la que una modernidad “pervertida por el estilismo” habría renunciado definitivamente.

Los críticos que se afanaron en explicar la génesis de la arquitectura moderna y el sentido de su proyecto estético lo hicieron, a mi juicio, más por responsabilidad profesional –algo habían de decir acerca del fenómeno, dada su condición de guías de la conciencia colectiva– que porque supieran realmente de qué se trataba. Hasta hace poco, he vivido asediado por un sentimiento de culpa debido a mi incapacidad de relacionar el pabellón alemán de Montjuïc con los estampados florales de William Morris o con la *Red House* de Philip Webb. Ver en estos productos del hombre una similar honestidad de procedimiento –creo que ese era el argumento– no me parece suficiente para relacionar, sin más, objetos a todas luces tan diversos.

En realidad, la arquitectura moderna no se había entendido: incluso hoy, con una perspectiva histórica de ochenta años, dudo que se entienda, en la mayoría de los casos. Me permitirán que dedique unos minutos a señalar algunos vicios que, a mi entender, han contribuido a crear y difundir las explicaciones desorientadas sobre las que se han construido la teoría y la práctica de la arquitectura de la segunda mitad del siglo xx. Quisiera detenerme en el sentido que generalmente se da a dos conceptos clave para entender la modernidad arquitectónica: funcionalismo y racionalismo.

El primero se identifica, a menudo, con el puro determinismo de la función, es decir, la arquitectura moderna sería funcionalista porque sus productos “siguen la función”. Naturalmente, quien comulga con esta idea admitirá que, al fin y al cabo, el producto tiene inevitablemente algún atributo que la mera función no puede controlar; pero, en todo caso, éste no es el aspecto sustantivo de la modernidad: entre la figuración cubista y una pretendida “estética de la máquina”, un universo de apariencia equívoca se suele ofrecer como fuente indiscutible de los aspectos de la obra que escapan al control del programa. Es decir, desde esta perspectiva, que podría calificarse de “funcionalismo ingenuo”, la estructura del objeto está determinada directamente por el programa, y el aspecto, por el uso instrumental de criterios figurativos tomados de la pintura o la industria.

No hay duda de que el estatuto del programa en la génesis de la forma arquitectónica cambió radicalmente en la segunda década del siglo xx: el tipo había sido, hasta entonces, el ente que, al tiempo que incorporaba el uso del edificio, daba estabilidad formal al proyecto. Escoger el tipo de un edificio, trámite previo a cualquier proceso de construcción, suponía la asunción explícita de la convención sociocultural y, a la vez, la garantía de que el uso del edificio quedaría garantizado. En este aspecto, la arquitectura moderna no subsume el programa en ninguna instancia intermedia: el tipo ha perdido vigencia y el programa, efectivamente, se hace explícito, pero sólo como criterio de identidad de la obra, entre otros motivos, porque el programa, por si solo, es incapaz de determinar forma alguna: los intentos de tratamiento científico del programa con el uso de

procesadores, que a finales de los años sesenta disfrutaron de una fortuna efímera, lo pusieron en evidencia.

El funcionalismo se ha de entender, pues, como el propósito de conseguir la identidad de la obra al considerar un programa específico en cada caso, pero en absoluto como una posibilidad, ni tan sólo un deseo, de producir forma como respuesta inmediata a los requisitos funcionales.

Es muy parecida la simplificación que se hace a propósito del racionalismo: a menudo, se considera como una doctrina que proclama el uso exclusivo de la razón en los procesos de proyecto arquitectónico. En este caso, el abuso es, si cabe, más grave, ya que hace referencia a un término de larga tradición en el pensamiento filosófico y el conocimiento de su sentido pertenece al ámbito de la cultura general. Se dice, con más frecuencia de lo que sería de desear, que la arquitectura moderna es racionalista, intelectual, frente a otras maneras de enfocar el proyecto que tienen en cuenta los sentimientos. Esta apreciación es, además de manifiestamente ligera, claramente peyorativa en lo que se refiere a los atributos del hombre: hace énfasis en la vertiente mecánica e impersonal de la razón frente al carácter humano y personal de los sentimientos. De modo sintomático, los sentidos no intervienen en esta confrontación; supongo que es así porque se consideran incluidos como componente biológica del estado afectivo, tan amplio como inconcreto, al que se quiere aludir cuando se habla de sentimientos.

Los sentidos que se dan a ambos conceptos están claramente relacionados –como verán– con una idea de arquitectura que no por más extendida es menos aberrante: la arquitectura moderna –se dice– es estrictamente funcionalis-

ta –no atiende más que al programa funcional– y, en consecuencia, exclusivamente racionalista –le basta con la razón para procesar valores funcionales de carácter material.

En realidad, el racionalismo de la arquitectura moderna, como el racionalismo de cualquier proceso de conocimiento, no tiene que ver con el uso exclusivo de la razón, entendido como exclusión de los sentidos –en este contexto, razón y sentidos están en el mismo lado de la oposición–, sino con la capacidad de conocer sin el concurso de la experiencia. Se ha visto que la modernidad supone la crisis del tipo que condensaba en un esquema estructural la experiencia acumulada de años y, a menudo, de siglos. La posibilidad de concebir de nuevo un artefacto sin la garantía de la experiencia que suponía el tipo clasicista es lo que explica el sentido auténtico del racionalismo de la arquitectura moderna. Vistas así las cosas, se da la paradoja de que es precisamente el racionalismo de la arquitectura moderna lo que, al obviar la verificación empírica como paso obligado de la concepción, abre las puertas a una auténtica práctica creativa, empeñada en la concepción de estructuras formales, perceptibles por la visión, que por definición son irreductibles al mero uso de la razón.

Pero estas interpretaciones tienen sentido en el marco de una idea general de la modernidad arquitectónica, más relacionada con el espíritu de una cruzada ideológica para cambiar el mundo que con la realidad de un modo distinto de concebir la forma, que había fijado sus raíces en las vanguardias pictóricas constructivas de la segunda década del siglo xx. No hay duda de que los protagonistas principales de la emergencia de la arquitectura moderna recurrieron a me-

24 nudo al discurso ideológico como modo de legitimar históricamente la nueva arquitectura: existe abundante documentación que corrobora lo que digo. Pero la arquitectura no es una práctica que se resuelve en el discurso: la construcción de espacios habitables ordenados tiene una materialidad intrínseca que convierte su experiencia en una práctica visual.

Nunca he entendido por qué continuaban calificando de funcionalista a la arquitectura moderna aquellos mismos que la criticaban porque no lo era bastante y, a la vez, denunciaban el sentido reductivo de la doctrina que se basa en atender sobre todo a la función. Habría algo perverso en estas actitudes, de no ser que se apoyan en una ignorancia que, paradójicamente, las redime: ¿Cómo continuar negando la evidencia de que, si no era la función lo que determinaba la forma de las obras de arquitectura moderna, por un lado, y tales obras presentaban una formalidad fuerte, que se manifestaba en una coherencia estilística indudable, por otra, algo definitivo para la constitución de la obra debía aportar el arquitecto?

Está claro que uno de los principios básicos de la modernidad malentendida era la ausencia de mediación, la transparencia a la función y la técnica: la arquitectura sólo sería moderna si el arquitecto renunciaba a desempeñar cualquier cometido distinto al de la comadrona de unas obras que surgían por razones de necesidad histórica. De ahí que la idea de arte, como marco estético de la arquitectura, desapareciese del horizonte de las explicaciones de la arquitectura moderna.

Pero es el propio sentido de la pintura de vanguardia —que plantea, por primera vez, una idea de orden que se

basa en la concepción de la forma como relación entre elementos— lo que en realidad se malentendió; la abstracción se interpretó como una figuratividad más seca y no como un propósito de desvanecer los valores peculiares de las cosas, ligados a su apariencia, respecto a los valores universales que se contienen en las relaciones entre los elementos que pertenecen a un universo formal consistente. No es tanto una sustitución como un cambio de énfasis lo que plantea el arte moderno, por mucho que en el momento más crítico de la vanguardia la ejemplaridad que los autores tratan de dar a sus obras les lleve, a menudo, a prescindir totalmente de la figura.

La reconsideración de la arquitectura moderna se hizo mal y, sobre todo, con una gran inoportunidad: los ataques más duros a la modernidad presuntamente desviada, surgidos en la segunda mitad de los años cincuenta y primeros años sesenta, coinciden con el momento en que en todos los países se estaba construyendo la mejor arquitectura moderna. Por otra parte, en esos años la arquitectura moderna había sido asumida por sectores relativamente amplios de arquitectos que, sin conciencia del sentido estético e histórico de lo que hacían, eran capaces de producir obras de un nivel de calidad notable: la cantidad de “buenos profesionales” de esos años que actualmente están siendo recuperados por la crítica y, lo que es mejor, por los propios arquitectos, como referencia profesional, cansados ya de mitos incompetentes, es una prueba de lo que digo.

Acaso se pueda concluir que los principios de revisión tuvieron una base profesional y social más amplia que el ámbito reducido de los críticos que los llevaron a cabo: en

cierto modo, estos actuaban en nombre de sectores sociales mayoritarios que no estaban dispuestos a dar el salto que la arquitectura moderna requería. Vistas así las cosas, la irrupción de los realismos habría sido el primer episodio del auténtico posmodernismo, una regresión que anticipaba claramente lo que ha venido después: la renuncia clara ante un sistema estético que pone a prueba la capacidad del espíritu colectivo para afrontar una aventura marcada por la intensificación de los procesos de creación.

LOS AÑOS SETENTA

Esta breve referencia a la interpretación generalizada de dos atributos en los que la crítica ha insistido para explicar la arquitectura moderna será suficiente para entrever el carácter ligero y primitivo de las teorías que han configurado el sentido más extendido de lo moderno: en todo caso, el cometido claramente antimoderno de los realismos es el marco de referencia inevitable, tanto de mi discurso como de cualquier consideración de la arquitectura de hoy.

Sé que les parecerá atrevido que se plantease una enmienda a la totalidad de la arquitectura moderna –aunque sus autores jamás lo reconocieran– sobre unos cimientos teóricos tan exigüos; supongo que la óptica con que observaban el fenómeno les deformaba su auténtica naturaleza: todo lo que sabían de la modernidad era que se trataba de un reflejo inmediato del espíritu del tiempo; como no podían imaginar el alcance del cambio que la modernidad suponía, pensaron que con veinte años había suficiente. Es significativo que se plantease el abandono de un sistema coherente y experimentado, sin un recambio más o menos consistente: suponiendo que el realismo fuese la alternativa, se trata de una regresión tanto estética como histórica, de alcance incomparable al sistema que trataba de sustituir. Pero esta reflexión, sin duda del máximo interés, nos llevaría lejos de los fines de este discurso.

Si les parece, volvamos a mi historia o, mejor, a aquellos episodios de mi experiencia que han estructurado la evolución de mi conciencia arquitectónica, objeto último de mi discurso.

A los cinco años de acabar los estudios, en 1971, me incorporé como profesor ayudante de Elementos de Com-

posición, cuya cátedra había obtenido recientemente Rafael Moneo. Acepté su propuesta, consciente de que me encontraba más en situación de aprender que de enseñar algo, y así se lo manifesté, tras agradecer su amable ofrecimiento. En todo caso, la situación que me ofrecía volver a la Escuela se adecuaba a mi pasión por fundamentar la acción en la conciencia del sentido del acto. Desde ese momento, he considerado la Escuela como mi hábitat natural, ya que en ella reflexión y concepción se convierten en facetas de una misma actividad: ha sido el ámbito en que he podido desarrollar mi interés por conocer los criterios de juicio que favorecen una práctica creativa responsable y una experiencia arquitectónica auténtica.

Mi incorregible curiosidad por entender tanto el sentido como los criterios de la práctica del proyecto me había llevado a interesarme por la semiótica, perspectiva que entonces parecía la solución de todos los problemas: desde la literatura hasta la antropología, desde el cine hasta la arquitectura. No ocultaré el carácter coyuntural de mi interés por este punto de vista, pero en mi descargo diré que, más allá de la novedad de la aproximación, en mi decisión hubo un deseo de penetrar la corteza de una arquitectura que a la sazón ya me parecía francamente turbia.

El año siguiente, desde el Servicio de Publicaciones del Colegio de Arquitectos, del que me había hecho cargo había poco, organicé, con el asesoramiento inestimable de Tomás Llorens, un simposio titulado “Arquitectura, historia y teoría de los signos”, al que invitamos a las más reconocidas celebridades en semiótica aplicada a la arquitectura. El desarrollo de las sesiones hizo patente la diversidad de

28 planteamientos que convivían dentro del ámbito impreciso de la “teoría de los signos arquitectónicos”: desde los llamados “científicos de la conducta” hasta los partidarios de la “extrapolación de la lingüística”, pasando por quienes confiaban en la “gramática generativa” como paradigma modelo y por el profesor Krampen, que, desde territorios próximos a la “teoría de la información”, estaba empeñado en determinar un índice específico de cada edificio, al que llamaba TTR, cuya utilidad y sentido no se acabaron de esclarecer a lo largo de la semana.

Me resultó estimulante conocer a Alan Colquhoun, lo que me llevó a estudiar sus textos sobre el simbolismo cultural en la arquitectura, que ya en los años cincuenta corregía ciertas aproximaciones convencionales a la arquitectura moderna. Aprovecho la referencia para manifestar que su producción crítica, junto con la de Colin Rowe, ha sido decisiva para mi propia elaboración de una teoría de la modernidad arquitectónica y, en definitiva, para mi formación como arquitecto.

Recuerdo muy bien que Xavier Rubert de Ventós inició su parlamento señalando hasta qué punto la propia organización del simposio ponía en evidencia la situación de hipertrofia de los signos respecto a la realidad a la que se refieren, es decir, que en su opinión la reducción progresiva de las cosas a su dimensión simbólica estaba detrás del interés por la semiótica, “del mismo modo que la abundancia de pájaros habría propiciado un congreso sobre ornitología” –recuerdo que fueron sus palabras. Esta observación, planteada en ese tono de travieso ocurrente que Xavier sabe escenificar como pocos, quizás no fue captada como era

menester por los presentes a ambos lados de la mesa. He de reconocer que, en cambio, sí que resonó en mi conciencia. Cuando ya no se sabe lo que es la arquitectura, se habla de lo que la arquitectura significa –pensé con nostalgia, pero sin desánimo.

Los supuestos vínculos entre semiótica y arquitectura me ocuparon hasta 1976, año en que leí mi tesis doctoral titulada “Contribución de la teoría de la significación al conocimiento de la arquitectura”. A lo largo de esos años, comprobé que la contribución que me propuse evaluar había sido escasa, por lo que, al salir del acto académico, mi interés por esta perspectiva se desvaneció –sin nostalgia, pero también sin rencor. Al acceder al grado de doctor, dejé la semiótica en su estante, dispuesto a consultarla cuando hubiera ocasión, pero sin la sensación de que fuera a constituir un apoyo definitivo para mi futuro de arquitecto–profesor.

No diré que los años dedicados a la elaboración de la tesis doctoral hayan resultado improductivos para mi formación intelectual: estudié lingüística, lo cual me interesó –como probablemente me habría fascinado estudiar a fondo la fisiología del codo–, y sobrevolé los modelos semióticos americanos de orientación pragmática, lo que me ayudó a entender la interacción simbólica. Aprendí, sobre todo, a profundizar en la reflexión que conduce al conocimiento, a mi entender objetivo último del grado de doctor y dimensión suprema de la condición humana.

Una conclusión a la que me llevó el estudio de la teoría de la significación es que la arquitectura, el arte, son de naturaleza esencialmente distinta al lenguaje hablado: éste

tiene un alto grado de articulación, determinado por una necesidad funcional de economía, que la arquitectura no tiene; y, sobre todo, me di cuenta de que el lenguaje tiene un objetivo comunicativo directo que la arquitectura no necesita. La analogía lingüística resultó ser, además de inútil, teóricamente mal fundada. Recuerdo un texto de Tomás Llorens que introduce las actas del simposio, en el que aplica las categorías de la lingüística estructural al cultivo de patatas: curiosamente, resultaba tanto o más apropiado que referirlas al sistema de la moda, en los términos en que lo había hecho años atrás, con su habitual brillantez, Roland Barthes.

La resaca de los años dedicados a la búsqueda de hipotéticas categorías capaces de explicar la arquitectura desde el exterior, invocando valores trascendentes de validez absoluta, unida a mi incorporación, en 1974, al consejo de redacción de la revista *Arquitecturas bis*, me llevaron a interesarme por la distancia corta, por la consideración de la obra como fenómeno abordable por los sentidos.

Un artículo relativamente extenso sobre la arquitectura de José Antonio Coderch me sugirió ampliar el ámbito de la reflexión crítica a otros arquitectos modernos catalanes: de ese programa surgió *Arquitecturas catalanas* (1977), donde traté de identificar los rasgos que hacían diverso un panorama arquitectónico que desde fuera se veía demasiado coherente y homogéneo. Elaboraciones posteriores de este discurso, con la incorporación de puntos de vista más complejos, dieron lugar a *Nacionalisme i modernitat a l'arquitectura catalana contemporània* (1980) y a *Arquitectura moderna en Barcelona, 1951–1976* (1997).

En 1977 pasé a ocuparme de la Cátedra de Elementos de Composición, en ausencia de Rafael Moneo, que había iniciado su experiencia norteamericana. En 1979 consolidé administrativamente la cátedra y, pocos años después, la ambigüedad de la legalidad universitaria durante la transición me llevó a dar cuenta de nuevo ante el tribunal competente. Lo hice con menos pasión de la que acostumbro poner en mis actos, pero sin disgusto: jamás rehuyo disertar –aunque sea para rendir cuentas– sobre cuestiones que me interesan.

A la vez que me interesaba por la estructura de los planteamientos que convivían bajo el cielo de la arquitectura catalana, me dediqué a estudiar de manera sistemática las tres doctrinas que desde los últimos años sesenta habían polarizado la arquitectura internacional: doctrinas a las que atribuí la condición de neovanguardias, de modo similar a cómo la crítica de arte había procedido con manifestaciones análogas, en el ámbito de la pintura. Se trata de formulaciones que, cada una desde su ortodoxia particular, se esforzaron en ofrecer una refundamentación teórica que permitiera a la arquitectura superar la crisis que diez años de abandono de la modernidad habían puesto en evidencia.

Intentaré relatarles, aunque sea de manera esquemática, el panorama de las teorías que centraron la atención de los arquitectos inquietos culturalmente a lo largo de los años setenta. Creo, de todos modos, que es el último acontecimiento arquitectónico riguroso del siglo xx que ha tenido un alcance internacional –lo que no es óbice para que su confusa conclusión contribuyera a la ensalada grotesca que constituyó el posmodernismo, nutriente esencial de los mitos más celebrados de la arquitectura de hoy.

Una idea de racionalidad vinculada a un criterio clasificatorio y tipológico estaba en la base de los planteamientos de Aldo Rossi y Giorgio Grassi; su propuesta partía de la Ilustración como marco de referencia de una arquitectura que, obviando los dos siglos de arte burgués, recuperase los criterios históricos de construcción de la ciudad preilustrada. No era tanto una objeción a la modernidad cuanto una alternativa histórica a su propia emergencia: el proyecto se centró en la propuesta de una arquitectura de la ciudad que suponía una línea diferente de desarrollo de la historia.

La inversión de los valores esenciales de la modernidad artística –economía, precisión, rigor y universalidad– permitía a Robert Venturi proponer una formalidad compleja y sofisticada. Al comprobar que los productos de tal planteamiento no llegaban al público, dicho planteamiento fue adquiriendo progresivamente un populismo escéptico, asumido literalmente tanto por el arquitecto como por el público, sin el punto de humor que le habría ayudado a redimirse. Proporcionó el material iconográfico y el fundamento populista al posmodernismo, aunque Venturi, a comienzos de los años ochenta, al darse cuenta de que se le acusaba de ser el inspirador de la corriente, se mostró muy preocupado e insistió en que se habían malinterpretado sus auténticas ideas: “Si el posmodernismo es esto –vino a decir–, no tengo inconveniente en declararme el más ferviente de los modernos.”

Peter Eisenman y John Hejduk proponían replantear la forma moderna desde un punto de vista próximo a la gramática generativa, el primero, y a la reflexión sobre la iconografía vanguardista, el segundo. La abstracción de la forma, sin incorporar la intervención crítica del sujeto, aca-

bó por abocar sus respectivas experiencias a unos juegos gráficos que convergieron, entrados los años ochenta, en la figuratividad pintoresca sobre la que se apoya una parte de la arquitectura posmoderna.

Las tres doctrinas neovanguardistas centraron su reflexión en la razón, la función y la forma, respectivamente: los tres elementos fundamentales de la propuesta moderna. El modo esquemático –y, a menudo, demagógico– de considerarlos fue, probablemente, el motivo de que los respectivos ciclos culminasen en la confusión. En poco más de diez años, en los tres casos se invirtió el sentido de sus correspondientes planteamientos iniciales, y se mezclaron sus respectivas propuestas para conformar el episodio festivo y banal del posmodernismo que, con distintas denominaciones, ha centrado la atención de la mayoría de los arquitectos desde entonces.

Por fin, veinte años después de la irrupción de los realismos, se asumía sin ambages el auténtico espíritu “pos” en el sentido de antimoderno que, como he señalado más arriba, caracterizó las primeras propuestas de rectificación de la modernidad desde los últimos años cincuenta.

En *Arquitectura de las neovanguardias* (1983) intenté describir el fundamento teórico de los programas que acabo de mencionar y su proceso a lo largo de la década de los años setenta, es decir, traté de dibujar el hilo que vincula los tres propósitos refundamentadores –con un razonable nivel de formulación, pero teóricamente incompatibles– con un imaginario ecléctico y blando, gestionado con reglas más o menos clasicistas, que se presentó al mundo como expresión de la “sensibilidad de los nuevos tiempos” que se avecinaban.

Tal sensibilidad propició, sin duda, entre otras iniciativas posmodernas, la propuesta del retorno a la ciudad y la construcción medievales, como un proyecto de replanteamiento de lo urbano más sólido –a juicio de sus defensores– que el que Rossi y Grassi situaban a finales del siglo XVIII. Los hermanos Krier, sobre todo Léon, estuvieron en su núcleo duro y el príncipe Carlos de Inglaterra fue su valedor más regio.

Se hicieron cargo del panorama, en que el pastiche medievalista había de ser la salvación de la arquitectura frente a las extravagancias de “los irreverentes”.

La propagación vertiginosa del posmodernismo –evidente en las ciudades, pero sobre todo en las conciencias– me llevó a profundizar en el conocimiento de la modernidad artística. En primer lugar, a desvelar el sentido estético de las vanguardias pictóricas constructivas de la segunda década del siglo XX, que fueron su fenómeno desencadenante. Con ese propósito, dediqué unos cuantos cursos de doctorado a intensificar el conocimiento teórico y visual de tales procesos, cuya trascendencia para la historia del arte ha sido definitiva. A partir de ahí, me propuse elaborar una teoría de la forma moderna, capaz de dar respuesta a las preguntas que empecé a hacerme al comienzo de los estudios de arquitectura: identificar cuáles eran los auténticos principios de la arquitectura que me sedujo desde muy joven.

Durante los últimos veinte años, mi actividad intelectual se ha centrado en identificar el sentido histórico y a encontrar la explicación teórica de un fenómeno excepcional en la historia de la arquitectura, no suficientemente esclarecido por manuales y monografías: la dimensión formal de la ar-

quitectura moderna. Fruto de esta reflexión, paciente pero intensa, es la trilogía: *El sentido de la arquitectura moderna* (1977), *Curso básico de proyectos* (1998) y *Miradas intensivas* (1999), que conforma una obra unitaria, tanto por la perspectiva teórica como por el objeto de estudio; se trata, en realidad, de una teoría de la modernidad arquitectónica.

FLASH BACK: ESBOZO TEÓRICO DEL HUMANISMO EN EL ARTE

Llegados a este punto, quisiera hacer una breve mención de las condiciones en que se desarrollaron los principios estéticos del clasicismo, sistema de construcción de la forma de referencia obligada si se quiere entender el sentido estético de la modernidad. Me referiré al humanismo como punto de partida del ciclo clasicista que, a lo largo de cuatro siglos, hegemonizó el proyecto de arquitectura: el peso del tipo arquitectónico y las convenciones de los órdenes clásicos permitió a la arquitectura asumir las modificaciones que la acción de la experiencia provocaba en una concepción canónica de la forma.

El humanismo –dicen los manuales– sitúa al hombre como origen y fuente de los valores que rigen la vida, lo define por su libertad de acción y lo considera como motor de la cultura. Esta perspectiva se considera el germen del Renacimiento, episodio histórico que, como es sabido, se inicia a mitad del siglo xv y debe su denominación al interés que se genera por la Antigüedad griega y latina. La valoración de lo humano sustituye a la hegemonía de lo divino, característica del pensamiento medieval: Boccaccio elogia a Giotto por haber sacado de la oscuridad un arte enterrado por el error de quienes “más bien pintaban para gustar a los ojos del ignorante que para complacer la inteligencia del culto”. El hombre, y no la gente, es el nuevo destinatario de este arte producido con criterios y orientado hacia valores estrictamente humanos.

No hay duda de que, en la Edad Media, los Padres de la Iglesia contemplaban con cierto recelo los valores estéticos del arte, ya que el interés por los valores terrenales podía perjudicar al alma: la escultura y la pintura –incluso la ar-

quitectura– eran aceptadas más como soporte de la piedad que como producto del espíritu humano. San Agustín y santo Tomás plantearon, no obstante, cuestiones relativas a la estética que probablemente fueron fundamentales para la construcción de la idea de arte renacentista, si bien en sus planteamientos el juicio del hombre dependería, en última instancia, de la intervención divina, que garantiza tanto la producción como la percepción de la belleza.

El primero distingue, a propósito de la belleza, entre las cosas que forman un todo coherente y aquellas que se adaptan a alguna otra realidad ajena: verdad como coherencia y verdad como adecuación son dimensiones de la obra de arte que polarizarán el desarrollo de la estética y de la propia idea de arte, cuando menos hasta la magistral formulación kantiana de la “finalidad sin fin” como atributo del objeto artístico.

La idea de unidad –esto es, número, proporción, orden– es básica para la estética agustiniana, donde la percepción de la belleza supone un juicio normativo: percibimos los objetos ordenados no de acuerdo con lo que son sino de acuerdo con aquello que deben ser. Pero este atributo de orden, que está en la base de la belleza de un objeto –a juicio de san Agustín–, no puede ser percibido de manera inmediata, o simplemente personal: es necesaria una iluminación divina que haga al hombre sensible a los valores de la belleza.

Santo Tomás propone abiertamente entender la belleza como una de las condiciones de la bondad, con lo que la estética pasa a ser considerada un fenómeno de la moral. No obstante, sostiene que la percepción de la belleza es un

34 modo de conocimiento –atípico, si se quiere– ya que “el conocimiento –dice– constituye una abstracción de la forma que hace que un objeto sea lo que es”: la belleza, pues, depende de la forma, que, en definitiva, sería la expresión de un imperativo moral de rango superior.

La identificación de las condiciones de la belleza –integridad y perfección, debida proporción o armonía, luminosidad y claridad– completa una visión que anticipa algunos aspectos esenciales de lo estético, si bien la belleza, en la formulación de santo Tomás, sigue formando parte de la bondad; la actividad artística continúa siendo una práctica orientada a materializar los principios de la moral.

La hipoteca divina no impidió, como se ha visto, que ya en la Edad Media se anticiparan algunos aspectos de la estética que tendrían resonancia muchos siglos después. En cualquier caso, se trataba de encontrar un criterio de belleza relativamente objetivable, capaz de atenuar el peso de la ausencia de lo divino, tanto en el origen como en el reconocimiento de las obras de arte.

En este contexto, el término *humanismo* responde a la exaltación de la personalidad creadora del hombre y al renacimiento de los valores terrenales, lo que lleva a una revalorización del arte como hecho específico y de su práctica como actividad autónoma respecto de los criterios de la moral.

El interés por los clásicos que acompaña la emergencia del humanismo se ha de ver como un modo de adquirir seguridad para llevar a término el cambio cultural que supone el proyecto. Lo que fundamenta la reconsideración de la Antigüedad no son tanto los nombres propios como el

interés por elaborar un catálogo de ejemplos y procedimientos de los antiguos que den autoridad a la acción de los modernos: en este caso, la acción del hombre antiguo es el referente de la acción de un hombre nuevo que quiere asumir el papel central en la acción creadora.

La exaltación de los valores del hombre, sobre todo la capacidad para razonar frente a la dependencia de la iluminación divina, va acompañada del reconocimiento de la naturaleza como modelo de un arte que todavía no dispone de un tipo aceptado, de un ideal que incorpore en una belleza convenida las aspiraciones nacientes del espíritu. La acción del hombre, pues, se apoya en la naturaleza como referente material de la perfección a la que aspira el artista, ahora ya sin la mediación de ninguna instancia superior.

La imitación de la naturaleza es considerada pues, un camino para conseguir la conformidad con las leyes generales que rigen la actividad del artista, cuyo objetivo es igualar la perfección de los fenómenos naturales y vencer las condiciones que éstos imponen al desarrollo de la vida. Pero no se trata sólo de aceptar la naturaleza como modelo, sino que el hombre ha de intervenir mediante la actividad de su espíritu a través de los recursos de la técnica. Así, no se ha de ver el humanismo renacentista como la simple sustitución del determinismo divino por el de la naturaleza: la intervención del hombre toma lo natural como referencia a superar.

De ese modo, los principios de la ciencia se incorporan al arte para desvelar el orden oculto característico de las obras auténticas, al que todos los artistas deben acceder. Para Alberti, el pintor ha de tener un talento especial: ha de

ser un científico para seguir los principios de la naturaleza; ha de tener conocimientos de las matemáticas, de las proporciones y de la perspectiva, lo que, con toda seguridad, garantizará el rigor de su trabajo.

Pero a finales del siglo xv había, a la vez, la conciencia de que el estudio objetivo, científico, no es la última palabra del arte: el artista no produce obras sólo con los instrumentos del saber científico y técnico; pone algo más, relacionado con su personalidad. En la creación, no obstante, el alma del artista actúa a la vez que el alma universal, lo que pone límites a los impulsos de la propia personalidad.

Marsilio Ficino, apoyándose en las teorías estéticas de los griegos y de san Agustín, elaboró una teoría de la contemplación basada en el *Fedón*: en la contemplación, el alma sale del cuerpo para dirigirse hacia la conciencia racional de las formas; esta concentración interior es necesaria para la creación artística, lo que supone desinterés por lo real, con el propósito de anticipar lo que todavía no existe. La belleza, pues, sólo puede ser percibida –para Ficino– por las facultades intelectuales –vista, oído, inteligencia–, no por los sentidos inferiores. De ese modo, los humanistas de finales del siglo xv tratan de definir la sensibilidad y la imaginación personales de un modo objetivo, capaz de garantizar la universalidad de los valores en que fundamentan sus obras.

En realidad, la identificación de las leyes de la naturaleza y los principios de la razón era habitual no sólo en el acto creativo, sino que se daba por sentada en la actividad crítica, en el juicio sobre la obra: el arte constituye una imitación de la naturaleza, la cual incluye lo universal, lo esencial, lo ideal. En el juicio se aprecia no lo individual sino la

especie, lo abstracto; la mirada extrae, pues, de cada figura lo característico de la especie.

En cuanto a la imaginación –componente específicamente personal de la acción creativa–, desde la perspectiva racionalista se le atribuye una facultad registradora de imágenes, o combinaciones de ellas, sin una dimensión cognoscitiva. Los empiristas, en cambio, sitúan la imaginación en el nivel de la memoria y la razón, atribuyéndole, por tanto, un papel activo en el acto de conocimiento.

De todos modos, Hobbes la consideraba un sentido decadente, relacionado con imágenes fantasmagóricas que sobreviven a los mecanismos fisiológicos de la sensación. Junto a este tipo de imaginación, que denomina “simple”, existe la “compuesta”, que elabora nuevas imágenes, ordenando las viejas.

Desde perspectivas diferentes, se trataba de definir, como se ha visto, el estatuto de la participación de las facultades humanas en la creación artística, tratando casi siempre de encontrar una coartada que preservase la objetividad de la acción del sujeto: tratando de obviar la cuestión del juicio estético, tanto en el momento de la actividad creadora como en el del reconocimiento de los valores de la obra.

Pero el problema del gusto, es decir, el análisis del juicio que fundamenta la experiencia estética, centra la atención de los empiristas ingleses: las respuestas van desde la identificación de la belleza con la virtud –hay un sentido moral en el ojo interior capaz de captar la armonía– hasta el reconocimiento del gusto como capacidad de discernir las cualidades que causan placer a la imaginación: grandeza, singularidad y belleza.

A pesar de la asociación de los valores artísticos con los morales, que, como se ha visto, se da en ocasiones en el empirismo inglés, a principios del siglo XVIII aparece el concepto de placer desinteresado como característico de la experiencia estética. Diderot, a mediados de siglo, habla de la experiencia de la belleza como la percepción de relaciones, concepto que, junto con el anterior, será recogido y sistematizado en un sistema completo por Immanuel Kant, que asienta así los fundamentos de la estética moderna.

El cambio de énfasis que se da en la experiencia artística, desde la autoridad divina hasta la acción del hombre, no supone el abandono de la cuestión de la autoridad del juicio a la mera expresión de la personalidad individual: la Antigüedad clásica, la naturaleza y la ciencia son para los humanistas la fuente de criterios de autoridad que trata de compensar la pérdida del influjo divino. La incorporación progresiva de los valores específicamente humanos, sin abandonar el criterio de valor universal, marcó —como he tratado de sugerir— el desarrollo del ciclo estético del humanismo.

Sirva esta referencia esquemática a algunos conceptos básicos del proceso estético del clasicismo para situar el papel de la acción del hombre en el acto creativo: tanto para entender el fundamento humanista de la idea de arte que elabora el clasicismo como para reconocer las condiciones y dependencias que ponían límites al proceso de emancipación al que se quiere aludir cuando se habla de humanismo.

En el ámbito de la arquitectura, el ciclo del humanismo está caracterizado —de forma similar a cuanto ocurre en el resto de las artes— por la dialéctica entre el valor

normativo del tipo, canónico por convención, de validez social y cultural a la vez, y la crítica a la que lo someten los datos de la experiencia. Los órdenes clásicos son el instrumento de que dispone el arquitecto clasicista para dar consistencia sistemática a unas obras que se fundamentan en estructuras espaciales canónicas y, por tanto, predeterminadas. La acción personal del arquitecto está limitada por la necesaria observancia de un tipo que ha de soportar la verificación de la experiencia, lo que provoca pequeñas alteraciones en algunos aspectos secundarios de su estructura que, a la larga, pueden provocar alteraciones tipológicas de mayor alcance.

El tipo viene a representar, en arquitectura, el compromiso entre los valores formales absolutos de la naturaleza y la racionalidad humana, en los términos en que instauró el humanismo renacentista.

De todos modos, no es hasta la liberación de la subjetividad provocada por la emergencia del espíritu romántico cuando el arquitecto está en disposición de cambiar el sentido de su acción. Pero es la propuesta estética de Immanuel Kant, contenida en su *Crítica del juicio* (1790), el hito teórico que, al replantear sobre cimientos nuevos la noción de arte y los atributos de sus obras, asigna un papel nuevo al sujeto de la creación, ahora ya liberado de la obediencia tipológica que el clasicismo prescribía. A este respecto, la teoría kantiana abre el ciclo de la modernidad estética, si bien los conceptos básicos que la vertebran no tuvieron referente artístico hasta la obra de los protagonistas de las vanguardias constructivas que se desarrollaron en la segunda década del siglo XX.

SUJETO, JUICIO Y FORMA EN LA ESTÉTICA KANTIANA

La teoría estética de Kant se corresponde, en el terreno del arte, a lo que supuso su *Crítica de la razón pura* (1781) en el ámbito del conocimiento racional. Como sucedía en el mundo del conocimiento con la controversia entre racionalismo y empirismo, en la práctica del arte la autoridad del tipo se vio a menudo cuestionada por la presión de la experiencia: el desarrollo del clasicismo artístico se puede considerar, como se ha visto, un proceso fuertemente marcado por las vicisitudes de esta dialéctica.

La crisis del tipo implícita en la propuesta kantiana plantea, desde una perspectiva nueva, las condiciones de la creación, teniendo en cuenta que se cuestiona precisamente lo que proporcionó la identidad al objeto a lo largo del ciclo histórico del clasicismo; al abandonar el tipo arquitectónico, se abren las puertas a la concepción moderna, acción genuina de un sujeto liberado de cualquier convención que establezca la forma de sus obras, que actúa sólo con la propia capacidad de juicio para construir una realidad nueva de la cual únicamente al final del proceso llegará a concretar las reglas.

Describiré brevemente los elementos de la estética kantiana que inciden en el argumento de este discurso: el fundamento formalista de la arquitectura moderna.

Con el propósito de definir el ámbito de lo estético, Kant describe el universo de las actividades del espíritu humano, delimitando la naturaleza de cada una de las prácticas que lo integran. El hombre es, por una parte, un ser creador de objetividades: recibe percepciones desordenadas e inconexas, y las sintetiza, de modo que convierte su visión subjetiva del mundo en un sistema de carácter objetivo

que llamamos *conocimiento científico*. Por otra parte, en el momento de actuar, realiza una síntesis análoga a la que, como se ha visto, le permite ordenar sensaciones, lo que le hace posible construir un sistema objetivo capaz de regular su vida social, es decir, establece un conjunto de normas de conducta que se basan en conceptos como los de bien y moralidad. Finalmente, el hombre construye con elementos naturales unas entidades singulares, síntesis extrañas que no expresan verdades, como sucede en el ámbito del conocimiento, ni normas de acción, como es propio de la conducta moral, sino que son realidades cuyo reconocimiento por el resto de los humanos es objeto de placer puro, denominado *artístico* o *estético*.

La filosofía, la reflexión sobre la producción cultural de la humanidad, constituye, pues, un conjunto de prácticas del espíritu claramente diferenciadas, con objetivos y medios específicos de cada una de ellas. La actividad racional tiene un objeto de conocimiento, que es la naturaleza, y actúa mediante la síntesis de las sensaciones que el hombre tiene. La conducta moral no tiene objeto de conocimiento, sino que trata de establecer unas normas de comportamiento en sociedad, y actúa por medio de juicios interesados, dado que el objetivo de la acción moral es la convivencia del hombre en la Tierra. La acción estética tampoco tiene objeto de conocimiento, como la práctica moral, y actúa también mediante juicios, que, en este caso, no son interesados, ya que los criterios de orden que vertebran el objeto artístico son independientes de cualquier beneficio, tanto para el autor como para el espectador de la obra de arte. Este desinterés de la acción estética constituye, en la epistemología

38 kantiana, la culminación de un proceso determinado por la progresión desde la noción de verdad hacia la de bien y la de belleza.

El problema de la estética no se ha formulado bien hasta la *Crítica del juicio* (1790) de Kant: Baumgarten consideraba la sensación de placer estético como una especie de juicio intelectual confuso. La estética era, desde esta perspectiva, una parte de la lógica, una especie de lógica de lo sensible, es decir, como la ciencia del conocimiento sensible; Winkelmann, que se dio cuenta de la diferencia esencial entre la práctica del arte y el conocimiento de la naturaleza, cayó, en cambio, en una confusión en la que los antiguos incurrían a menudo: la identificación de la estética con la moral.

El germen sistemático del pensamiento kantiano resulta evidente en el planteamiento del problema: trató de identificar los “principios a priori” de las actividades espirituales del hombre y los encontró en el conocimiento y la moral, pero no en la experiencia estética: en efecto, ante una obra de arte sentimos una emoción que no tiene nada que ver con la que sentimos al comprobar una verdad o una conducta adecuada. La experiencia estética se produce por medio del juicio de agrado o desagrado, que no tiene nada que ver con el razonamiento lógico ni con el juicio moral. El placer que proporciona una escultura de mármol no tiene nada que ver con la identificación de una propiedad física concreta, sino que se relaciona con el hecho de que su visión provoca cierta impresión sentimental. Por otra parte, cuando se reconoce algo como bueno, ello obedece a que se considera que “ha de ser”, es decir, que hay interés en su

existencia; en el juicio estético no hay tal interés: el placer que proporciona no tiene que ver ni con la utilidad ni con la perfección.

El juicio estético por sí solo no contribuye al conocimiento de la cosa, aunque pertenezca a la facultad de conocer y muestre una relación inmediata de esta facultad con el sentimiento de placer o dolor, según algún “principio a priori”. Mientras el razonamiento lógico, al conocer el objeto, lo sitúa en la ley universal de la naturaleza, como un caso concreto de esta ley, y el juicio moral compara una conducta con una ley universal de moralidad, como un tipo ideal de perfección ética, el juicio estético no refiere el objeto artístico a ninguna ley existente: considera el objeto como una individualidad única e incomparable.

Los juicios estéticos establecen relación entre una representación y un estado sentimental del sujeto, razón por la cual se pueden calificar de sintéticos. Además, el desinterés los diferencia de los juicios sensitivos y la pretensión de universalidad los caracteriza a priori. Hasta el momento, el juicio estético se distinguía de los otros por razones externas: con la condición a priori se plantea la universalidad subjetiva, con lo que se entra en el ámbito de lo trascendental.

La naturaleza apriorística del juicio estético no se refiere ni al objeto ni a un principio objetivo del gusto: los juicios estéticos expresan una manera de sentir las cosas, no una manera de ser de las cosas. El apriorismo estético no será, pues, ni de la intuición, ni de los principios sintéticos, sino de la idea, de la finalidad. Una finalidad que, como se verá, no es la finalidad de la naturaleza, ya que la estética no conoce los objetos como objetos, sino que su objeto de estudio

es el estado del espíritu: la finalidad estética es, pues, una finalidad subjetiva.

Si, como se ve, el juicio estético se ha de producir sin ninguna ley de referencia, por una parte, y la noción de belleza se relaciona tan sólo con una emoción personal, por otra, el problema de la estética parece no tener solución. ¿Cómo encontrar “principios a priori” de la estética, si no hay leyes universales de donde deducirlos?

La respuesta de Kant es que tanto la verdad como el bien son objetivos, universales y necesarios, por eso pueden apoyarse en condiciones a priori (universales y necesarias) de la conciencia. En cambio, la belleza es subjetiva: se apoya en el gusto, cualidad subjetiva por excelencia. Pero eso nos llevaría a la conclusión de que los objetos artísticos no pueden ser objeto de reflexión y que la satisfacción estética es tan personal como el placer casi fisiológico de comer, por poner un caso.

El propio Kant sale al paso de esta objeción estableciendo la diferencia esencial entre el placer sensitivo y el placer estético: mientras el primero es operativo, el segundo es contemplativo. En el placer sensitivo, los sentidos actúan de manera que su propia intervención es origen de placer; en el placer estético, los sentidos actúan como simple vehículo, son sólo la condición para representarnos el objeto de placer: en el placer estético, hay un olvido casi total de los sentidos, para orientarse hacia el espíritu; es un placer espiritual, propio de seres con conciencia, es decir, de seres humanos.

Si queda claro que el placer estético es un sentimiento espiritual y no meramente sensitivo, ha de contener algún

aspecto objetivo, capaz de superar la mera sensación individual: es decir, no podemos esperar que a todo el mundo le gusten los mismos manjares; en cambio, exigimos a los demás que consideren bello aquello que a nosotros nos lo parece. Aunque el placer estético no es universal y necesario, nos parece que lo sería si todo el mundo hubiese alcanzado el mismo grado de formación estética.

Kant concluye que, si bien los juicios estéticos no son universales, como los juicios del conocimiento, incorporan, en cambio, una aspiración a la universalidad: la belleza, aunque sea de un modo subjetivo, nos parece una verdad que, si no es reconocida por todos, es porque no son capaces de sentirla. El juicio estético tiene, pues, una objetividad subjetiva.

Lo bello se diferencia de lo sublime en tanto que la belleza es el sentimiento estético de la forma, de lo finito; en ese aspecto, supone una cierta acomodación de la experiencia. En cambio, lo sublime es el sentimiento de lo informe, de lo infinito; es, por tanto, una superación de la experiencia.

El entendimiento es el sistema de conceptos científicos de la naturaleza, mientras que la razón es el conjunto de ideas, es decir, la síntesis de absoluta totalidad a la que nuestro pensamiento tiende, como propósito último de un conocimiento integral. Pues bien, a veces llegamos de repente a los límites y rápidamente representamos la infinitud de lo absoluto y sentimos como mentalmente dominado el conjunto de lo real: en ese momento, tenemos el sentimiento de lo sublime.

La belleza supone, por otra parte, una acomodación de la naturaleza, una singularidad que no puede ser concebida

40 mediante un concepto amplio, sino sólo mediante su propia identidad. Así, el arte introduce en la materia un carácter que es también específico de un conjunto de cosas naturales que llamamos *organismos*.

A la hora de preguntarse por los principios comunes de la obra de arte y los organismos vivos, Kant habla de la *finalidad* como conocimiento de la relación que se establece entre el medio y el fin que se trata de conseguir: en efecto, al utilizar un medio (causa), tenemos en la mente la representación del fin (efecto). Es característico de la relación entre ambos fenómenos que la representación del efecto sea la causa que produce realmente este efecto: la existencia de una casa es la causa de la renta que produce; la representación previa de la renta es la causa de la construcción de la casa.

Este principio no es fruto de la experiencia, sino que es un apriorismo de la experiencia: es un principio práctico de la acción del hombre: pues bien, los organismos vivos son, según Kant, unos fragmentos de realidad organizados según principios de *finalidad interna*: es decir, son, a la vez, causa y efecto de sí mismos. En el ser vivo, la conservación del todo depende de la conservación y el funcionamiento de las partes, y éstas dependen, a su vez, de la conservación del todo.

En un reloj, por ejemplo, también la idea del todo determina a priori la constitución y la forma de las partes; en cambio, no decimos que un reloj tenga finalidad interna: para que una cosa posea finalidad interna (sea un organismo) es necesario que el todo resulte, a la vez, de la forma y la función de las partes. La finalidad interna no es la explicación de la vida, sino el carácter específico de la vida.

Como el organismo, la obra de arte también es una individualidad irreducible a leyes universales, mecánicas: una producción es bella si constituye un conjunto de elementos en los que (como en los seres vivos) la idea del todo condiciona y determina las partes, las cuales a su vez producen e informan el todo. Es pues una causa que es, al mismo tiempo efecto; una causa de sí misma, una finalidad interna. La obra de arte tiene así una finalidad que, en realidad, corresponde al espectador, que es quien la proyecta sobre ella (la obra): una finalidad que es subjetiva, irreal o, como dice Kant, “la forma pura de finalidad, una finalidad sin fin”.

La finalidad estética es una finalidad sin concepto: en la finalidad de la naturaleza hay un concepto del objeto que se supone que es la causa de la existencia del objeto. No es estética la finalidad que encontramos en lo agradable y útil: en estas cosas, hay un fin (subjetivo, si se quiere) que indica lo que place a los sentidos en la sensación, que excita el deseo y el interés por la existencia de la cosa.

La finalidad estética tampoco se refiere al fin en sí, ya que éste es un bien, un concepto que determina el juicio moral. La finalidad estética es, pues, una finalidad sin fin: el arte no es bueno, ni útil, ni agradable; no tiene fin alguno y, en cambio, contiene una finalidad.

El arte no es oficio ni mecanismo, sino espíritu y libre juego: la finalidad estética se refiere a la conciencia que excluye todo fin y sólo queda en forma de finalidad. El idealismo de la finalidad es, pues, el principio único del juicio estético.

Un objeto es bello si despierta en mí la idea de finalidad interna: la idea de vida, pero sólo la idea. Ante un objeto

bello, entran en funcionamiento las facultades espirituales, sólo por el gusto de funcionar, tal es el carácter específico del placer estético.

Si el racionalismo basa la satisfacción estética en conceptos y no distingue, por tanto, lo bello de lo bueno y de lo perfecto, el empirismo basa la satisfacción estética en la sensación, de manera que se resuelve con lo agradable; el idealismo, en cambio, refiere la satisfacción estética al juicio; le da un fundamento independiente y firme: en la finalidad autónoma se revela la legislación estética como trascendental, *a priori*.

Resumiendo, se puede decir que la ausencia de un concepto (científico o moral) hace que la emoción de la belleza sea subjetiva, pero todo funciona como si la belleza de la obra fuera objetiva y real, como si la finalidad interna le perteneciese realmente. Ésta es la razón por la cual el juicio estético se basa en una condición de aspiración a la universalidad.

A propósito del genio, Kant dice que es la disposición innata del espíritu mediante la cual la naturaleza da la regla al arte. El arte tiene reglas, pero el arte no se aprende como la ciencia: las reglas que el artista de genio obedece no son, pues, reglas lógicas, objetivas, sino normas que surgen de su alma sin que sea capaz de formularlas con exactitud. El genio no actúa con reglas que existen previamente, sino que él mismo las crea.

Libre imaginación significa ausencia de reglas, ausencia de concepto: “Por *idea estética* entiendo la representación de la imaginación que hace pensar mucho sin que, en cambio, un pensamiento determinado (un concepto) pueda

serle adecuado”, declara Kant a este propósito. Hay, pues, ideas de la imaginación que son el contrapeso de las ideas de la razón.

La imaginación, la facultad productiva de conocer, es muy poderosa –por decirlo así– en la creación de otra naturaleza extraída de la materia que la verdadera naturaleza le da; es decir, el sujeto creador se siente libre ante la ley de asociación de manera que, si bien por esta ley la naturaleza proporciona el material, el creador la dispone para conseguir una realidad distinta que supera la propia naturaleza. Un cuadro bien pintado no es una obra de arte si le falta la chispa del genio, lo indefinible de la creación que no se puede transmitir ni enseñar: lo que Kant denomina *espíritu*, es decir, la facultad de expresar las ideas estéticas.

Con esta idea de genio, desaparecen las discusiones sobre el realismo, el naturalismo y el idealismo en arte: ni el genio imita la naturaleza ni la corrige; el genio es, en sí mismo, naturaleza creadora. Lo que hay que preguntarse es, pues, si un artista es creador, si sus obras se comportan como organismos vivos, no si copia o inventa bien o no.

Frente a la solvencia histórica y cultural del tipo que fundamenta el clasicismo, la estética kantiana propone la consistencia de la estructura del objeto, producto de un acto de concepción subjetiva. La dimensión canónica del tipo garantiza su intersubjetividad por imposición normativa: el tipo se convierte así en un instrumento de mediación entre el arquitecto y el público; es el ente de referencia en torno al cual se impone un consenso social al que se atribuye sentido estético y necesidad histórica.

42 La concepción, en cambio, se basa en juicios estéticos de carácter estrictamente subjetivo, huérfanos de normas que garanticen el reconocimiento, pero orientados hacia lo universal como vía para conseguir la complicidad intersubjetiva.

No creo que haga falta insistir en la ruptura que supone la *Crítica del juicio* en todos los aspectos del arte; sólo quisiera subrayar el nuevo estatuto del sujeto en la creación de un artefacto que ya no se valora como expresión del espíritu de la época, del espíritu –a secas–, del absoluto, al fin y al cabo, sino que se define por su formalidad como condición de lo ordenado con criterios de consistencia contingente.

Naturalmente, la teoría de Kant no produjo un cambio en la práctica del arte equivalente a la convulsión que provocó en el modo de entender la propia naturaleza de lo artístico. No hay duda de que fue el germen de una línea de pensamiento de los problemas del arte –que a lo largo del siglo XIX desarrolla y se conoce como formalismo–, claramente diferenciada de la tradición estética contemporánea suya, que centra su discurso en la reflexión sobre el concepto de belleza, vinculada a una noción de arte como expresión sensible de una idea.

LA ESTÉTICA ROMÁNTICA Y LAS TEORÍAS FORMALISTAS DEL ARTE

Notas sobre la idea y la expresión en la estética hegeliana

Las ideas estéticas de Kant no encontraron eco en la estética romántica inmediatamente posterior: para Hegel, la idea, el absoluto, es como un germen en potencia sin especificación concreta alguna: un mero soporte de cualidades abstractas. En el absoluto, todo está implícito, pero todavía no está en el ámbito de la existencia. Para Hegel, el absoluto es “el ser en sí”, y denomina *lógica* a la filosofía que se ocupa de él.

El despliegue de la idea, sin embargo, culmina con el salir de sí misma, que es su propia negación; el fin de la idea está, en definitiva, en sí misma: enriquecida por esta exterioridad, la idea vuelve sobre sí y, considerándose ante sí misma, se hace consciente. La idea (el ser para sí), en la medida que es consciente, ahora es “espíritu”.

La estética forma parte, pues, de la “filosofía del espíritu”. La estética es, en realidad, para Hegel, una filosofía del arte: no tiene por fin el arte sino que lo trasciende hacia la idea. El arte es una etapa más en el despliegue del absoluto, uno de los momentos del espíritu: “El arte no tiene ningún otro sentido que manifestar, de forma sensible y adecuada, la idea que constituye el fondo de las cosas y, por consiguiente, la filosofía del arte tiene como fin principal alcanzar, mediante el pensamiento abstracto, esta idea y su manifestación bajo la forma de lo bello en la historia de la humanidad.”

Para Hegel, en las obras de arte los pueblos depositan sus pensamientos más íntimos y sus intuiciones más valio-

sas: “Las bellas artes son la única llave con la que podemos abrir los secretos de su sabiduría y los misterios de su religión”; “el mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y la historia... y sus fundamentos son más expresivos y transparentes que los fenómenos del mundo real y el devenir histórico.”

Pero, a su entender, el arte no es la cima de lo absoluto: el arte no es, ni por su contenido ni por su forma, la expresión última y absoluta por la cual lo que es verdadero se revela al espíritu, precisamente porque está obligado a revestir sus concepciones de manera sensible, su círculo es limitado: no puede conseguir más que un grado limitado de verdad. Por encima del arte, está la religión revelada y, sobre la religión, la filosofía. En efecto, en su opinión, existe una manera de comprender la verdad cuando ésta no está en relación con lo que es sensible y lo sobrepasa: así se ha concebido el cristianismo, basado en la fe; con la filosofía –dirá–, el pensamiento desborda las bellas artes a través de la razón.

La belleza en arte, para Hegel, es más elevada que la belleza en la naturaleza, ya que es reflejo de la belleza del espíritu; ha surgido del espíritu: lo que es bello es verdaderamente bello cuando participa del espíritu y ha sido creado por éste.

“Son precisamente la acción y el despliegue de esta ‘fuerza universal’ que es la idea (verdadera realidad, sustancia y esencia de todas las cosas, de la naturaleza y del espíritu, principio que se manifiesta en el espacio y en el tiempo), el objeto de las representaciones del arte. También aparece (la idea, la verdad) en el mundo real, pero confun-

44 dida en el caos de intereses particulares y de circunstancias pasajeras, mezclada con la arbitrariedad de las personas y de las voluntades individuales. El arte limpia la verdad de formas ilusorias y engañosas de este mundo imperfecto y grosero para revestirlas de otras formas, más elevadas y más puras, creadas por el propio espíritu.”

No obstante, poco después añade: “Entre nosotros, el pensamiento ha desbordado las bellas artes: en nuestros juicios y actos, nos dejamos gobernar por los principios abstractos y las reglas generales. El propio artista no se puede evadir de esa influencia. [...] No se puede abstraer del mundo donde vive para crearse una soledad que le permita resucitar el arte en su ingenuidad primitiva.

En estas circunstancias, el arte con un destino elevado es algo que ya ha pasado: se han perdido para nosotros su verdad y su vida. Lo consideramos de manera demasiado especulativa para que vuelva a ocupar el lugar elevado en las costumbres que ocupaba en otro tiempo.”

Lo bello aparece en el arte, según Hegel, de forma opuesta al pensamiento especulativo: si el fin del arte es revelar a la conciencia humana los intereses más elevados del espíritu, está claro que en el fondo de sus representaciones no hay fantasías de una imaginación extraña y no sujeta a reglas. Por el contrario, está rigurosamente determinado por las ideas que interesan a la inteligencia y por las leyes de su desarrollo. Pero estas ideas no son arbitrarias, sino que la forma está determinada por el fondo al que sirve.

Al preguntarse por la parte de lo que es sensible en arte, Hegel distingue dos maneras de considerar los objetos sensibles en relación con nuestro espíritu: la que corresponde

a la percepción de los objetos por los sentidos, en la que el espíritu sólo abarca la vertiente individual, y la propia del pensamiento especulativo o ciencia, en la que la inteligencia no tiene bastante con el objeto en su individualidad, sino que abstrae la ley, lo general, la esencia.

El arte es diferente de estas dos maneras de considerar los objetos sensibles: se sitúa en un término medio entre “la percepción sensible” y “la abstracción racional”. Se distingue de la primera porque no se obstina en lo real, sino en la apariencia, en la forma del objeto, sin ningún interés por su utilidad. Difiere de la ciencia porque se interesa por el objeto particular y su forma sensible. En pocas palabras, el arte, para Hegel, crea imágenes, apariencias, destinadas a representar ideas, a mostrar la verdad bajo formas sensibles.

El espíritu, como se ha visto, tiene conciencia de sí mismo, pero no puede aprender de manera abstracta la idea que concibe; sólo puede representársela de forma sensible. La imagen y la idea coexisten en el pensamiento y no se pueden separar.

En cuanto a la relación con la moral, Hegel precisa que el arte ofrece en una imagen visible la armonía entre los dos términos de la existencia: la ley de los seres y su manifestación, de la esencia y la forma, del bien y la felicidad. Lo bello es la esencia realizada, la actividad conforme a su fin, identificada con él. El problema del arte es, pues, distinto del de la moral: el bien es el acuerdo buscado; la belleza, la armonía realizada.

La contemplación de lo bello tiene por efecto producir en nosotros un disfrute sereno y puro, incompatible con los placeres groseros de los sentidos; eleva el alma por

encima de sus pensamientos habituales; la predispone a acciones generosas por la afinidad estrecha que existe entre los tres sentimientos y las tres ideas del bien, de lo bello y de lo divino.

Ahora bien, si se dice que la belleza es la idea, se está diciendo que la belleza y la verdad, según como se mire, son idénticas. No obstante, hay una diferencia entre lo verdadero y lo bello: lo verdadero es la idea considerada en sí misma; cuando lo verdadero aparece inmediatamente al espíritu en la realidad exterior, y la idea queda identificada con la realidad exterior, la idea no es sólo verdadera sino que, además, es bella. Lo bello define, pues, la manifestación sensible de la idea.

Hegel considera que la imaginación es un don natural, un sentido particular para aprender la realidad y sus diversas formas. El artista ha de atenerse a sus propias concepciones, huir de la región llamada vulgarmente ideal para entrar en el mundo real: “empezar por lo ideal siempre es peligroso para el artista”. El artista, por tanto, ha de buscar la materia de sus creaciones en la naturaleza viviente y no en genialidades abstractas –añade–; el arte no es filosofía, no es pensamiento puro, sino la forma exterior de lo real.

Para que una obra de arte sea verdaderamente ideal, no es suficiente que el espíritu se revele en una realidad visible: lo que ha de aparecer en la presentación es la verdad absoluta, el principio racional de las cosas. Y concluye que “la función imaginativa se limita a revelar a nuestro espíritu la razón y la esencia de las cosas, no un principio o una concepción general, sino una forma concreta como realidad individual”.

Hegel analiza –por fin– el ideal en las formas típicas que adquiere lo bello en arte. Si las formas del arte encuentran su principio en la idea que manifiestan, esta idea –argumenta– no es verdadera más que cuando está realizada en sus formas, y si en el origen del arte encontramos formas que no responden al verdadero ideal, no se trata de obras de arte defectuosas por el hecho de que no expresen nada o sean incapaces de encontrar la idea que han de expresar. La idea de cada época encuentra siempre su forma conveniente y adecuada: es lo que denominamos *formas particulares del arte*.

La forma simbólica, característica del arte oriental antiguo, es aquélla en la que la idea busca su verdadera expresión en el arte sin encontrarla; porque, siendo todavía abstracta e indeterminada, no se puede crear una manifestación exterior conforme a su verdadera esencia: la forma y la idea sólo llegan a una yuxtaposición superficial y grosera.

La forma clásica, ejemplificada por el arte de la Grecia clásica, es aquélla en la que, teniendo en cuenta que la idea no puede quedar en abstracción e indeterminación, se produce una armonía perfecta entre la idea y su manifestación. Con ella, el arte ha alcanzado su perfección, en la medida que cumple el acuerdo perfecto entre la idea como individualidad espiritual y la forma como realidad sensible y corporal.

En la forma clásica, el espíritu está determinado, no huye de lo finito. Su forma exterior, como toda forma visible, está limitada. Desde que la idea de lo bello se alcanza como espíritu absoluto e infinito, ya no se encuentra completamente realizada en las formas del mundo exterior; su unidad

46 verdadera sólo se encuentra en el mundo interior de la conciencia; abandona el mundo exterior para refugiarse en sí mismo: eso es lo que ofrece el tipo de la forma romántica; la representación sensible ya no es suficiente para expresar la espiritualidad libre, y la forma se hace extraña e indiferente a la idea. El arte romántico reproduce la separación del fondo y la forma por el lado opuesto al arte simbólico.

En definitiva, el arte simbólico busca una unidad perfecta entre la idea y la forma exterior, y su referente artístico es la arquitectura. El arte clásico encuentra esta unidad por medio de los sentidos y la imaginación, en la representación de la individualidad espiritual: la escultura es la disciplina artística que lo representa mejor. En el arte romántico, en fin, la idea, con su espiritualidad infinita que se eleva sobre el mundo visible, sobrepasa la forma; la pintura es el arte que se adapta mejor a esta forma típica.

Hegel elabora su reflexión estética con el propósito de incluir el arte en un lugar primordial de su sistema de explicación del mundo: no es tanto el proyecto de conocer lo específico de la práctica o la experiencia del arte como de hacerle un lugar en el interior de su teoría. De hecho, deja claro –como se ha visto– que las condiciones históricas de su tiempo no propician la existencia del arte, en los términos en que él lo concibe. Su estética es, sobre todo, una filosofía del arte, que no surge de la necesidad de explicar o resolver problemas del arte sino de darle un estatuto dentro de una explicación del mundo de carácter más general.

En definitiva, Hegel considera el arte como un epifenómeno de la religión: en la *Fenomenología del espíritu*, habla del arte como momento religioso del espíritu.

Las teorías formalistas del arte

El legado estético de Kant fue recogido por una corriente de pensamiento que toma el análisis del fenómeno artístico como punto de partida de una auténtica teoría del arte. A partir de la autonomía que adquiere lo estético en el pensamiento kantiano, una serie de artistas y teóricos, a los que se asocia con la corriente formalista, trataron de establecer la forma como la condición específica de la obra de arte, frente a quienes la asociaban sobre todo con la expresión consciente o inconsciente del espíritu del tiempo.

A continuación, haré referencia a las ideas de los autores que, a mi juicio, contribuyeron de manera decisiva a que la consideración del arte como forma –lo que a menudo se conoce como visualidad pura– adquiriese consistencia teórica, hasta el extremo de constituir el marco de referencia de las vanguardias artísticas constructivas que se desarrollaron entre la segunda y la tercera décadas del siglo xx.

La referencia será necesariamente breve y, por tanto, esquemática: no pretende tanto sintetizar en pocas palabras el pensamiento del autor al cual se refiere, como apuntar los aspectos de su planteamiento que hacen verosímil una posible teoría formalista del arte.

Herbart, Zimmermann y von Marées

Respecto a la distinción de Kant entre belleza libre y belleza adherente –según sea una condición autónoma o presuponga un objeto–, la estética hegeliana reconoce sólo la segunda, ya que, como se ha visto, mantiene que el arte es la ma-

nifestación sensible de una idea. J. F. Herbart (1776–1841) plantea su teoría en oposición radical a la estética idealista, lo cual no le impedirá declararse kantiano en 1828. Reduce todo conocimiento a la forma y toda belleza a la forma libre de sentimiento: al énfasis en el contenido, típicamente idealista, opone un formalismo abstracto. Defiende que el valor de la obra de arte es independiente del tipo de disciplina artística a la que pertenece, y precisa que para reconocer la belleza hay que hacer una doble abstracción: del sentimiento y del tipo de arte en el que se da.

Manifiesta su irritación ante “la música que trata de ser una especie de pintura; la pintura que trata de parecerse a la poesía; la poesía como plástica suprema, y la plástica entendida como una especie de filosofía estética”. A pesar de ello, no es propiamente un estudioso de la estética, sino un pedagogo con conocimientos musicales, lo que le permite conocer un sistema cuyas relaciones son mensurables. La mayor parte de ejemplos que iluminan sus ideas sobre el resto de sistemas artísticos son extraídos de la música. Recupera la antigua estética de la *resonantia* y la *proportio*, que Kant había rechazado porque los consideraba criterios demasiado intelectuales.

Como Kant, defiende la subjetividad del juicio estético, ya que la universalidad abstracta –en su opinión– es incompatible con la presentación completa de la forma sometida a juicio. Lo bello y lo feo tienen, pues, una evidencia original: se manifiestan sin previo aprendizaje ni aportación de pruebas. No obstante, la evidencia no siempre trasciende a las sensaciones accesorias que se interfieren en la experiencia. Por esa razón, a menudo lo bello pasa inadvertido: se

siente pero no se distingue, queda desfigurado por confusiones y explicaciones equivocadas. Por ello, es preciso que lo bello se destaque y se muestre en su pureza e identidad originales; en eso consiste la función de la estética y en eso se han de basar las distintas teorías del arte. La estética, por tanto, tiene por objeto eliminar las primeras dificultades que se presentan cuando se confunden los conceptos que conciernen a su dominio.

En un principio, lo bello está en una serie de conceptos diversos que expresan, al mismo tiempo, una preferencia y un rechazo, razón por la cual se ha de distinguir de éstos. Hecha esta distinción, resulta necesario, para conseguir un conocimiento preciso, discernir ciertas expresiones de estados de ánimo subjetivos, que inducirán a error si se trata de apreciar la belleza bajo su influjo: las emociones han de quedar desvinculadas, pues, del reconocimiento de la forma que lleva al sentimiento de belleza.

En cuanto a la relación entre la estética y la moral, Herbart señala que hay una confusión generalizada entre lo bello y lo bueno, con lo útil y lo agradable. Observando lo bello con detenimiento, siempre se encuentra algún elemento de reflexión; lo agradable, en cambio, sólo se encuentra presente en sensaciones momentáneas, que no se prestan a ser profundizadas, razón por la cual están relegadas, en mayor o menor grado, por la reflexión.

Entre lo bello, en conjunto, destaca lo ético como lo que no sólo se posee por ser un objeto de valor, sino que determina el valor incondicional de la misma persona. Por fin, entre lo ético se distingue lo legal como aquello en lo que se centran las exigencias recíprocas de los seres humanos.

Al plantearse la relación entre la naturaleza y las bellas artes, Herbart reconoce que tanto las obras de la naturaleza como las del arte hacen elevarnos sobre lo ordinario, interrumpiendo el curso habitual del mecanismo psíquico. Pero si uno se pregunta cómo se produce la interrupción de este curso, la respuesta más fácil será: mediante la suscitación de emociones. Éstas serán deprimentes o excitantes y, además, muy variadas dentro de cada grupo. Las que provoca la naturaleza, en cambio, son pasajeras, hecho que las distingue de las que provoca un juicio estético determinado por un objeto. Es cierto que la mayoría de los objetos estéticos dejan entrever que su efecto consiste inicialmente en suscitar algún tipo de emoción. Para que el objeto estético sea realmente incisivo, no hay nada mejor que la creación de emociones; para que la emoción se extinga y la mente quede purificada por su influjo, no hay mejor forma que la transformación de la emoción en el juicio estético consiguiente.

Cuando se trata de encontrar los principios de la estética, es decir, las definiciones originales más simples de lo que espontáneamente agrada o desagrade de los objetos por sí mismos, es posible incurrir en un doble error: en primer lugar, salir del ámbito en el que se sitúan los principios, a causa de un exceso de abstracción; en segundo lugar, confundir o mezclar los juicios estéticos con emociones de placer o rechazo, a causa de la falta de abstracción de la que tendrían que quedar apartados.

Quien realmente quiere aprender a través del análisis de la obra de arte, y quiere aprender en materia de estética —señala—, no será jamás espectador ni crítico; en cambio, será capaz de que cada hilo del tejido artístico sea escruta-

do por separado, para que se pongan de manifiesto todas las relaciones, a menudo muy diversas, en las que se basa lo que es bello, en cuya conjunción está la fuerza de la obra de arte.

Existen elementos estéticos que, en parte, no son propios de un género determinado y, en parte, no proceden de la experiencia, sino que se han de considerar independientes de los objetos en que aparecen: la construcción simétrica, por ejemplo —aclara—, aparece en las formas de los animales desarrollados, se presupone en las composiciones pictóricas más variadas y se observa en la arquitectura. En la música, ni los ritmos más variados ni la base armónica han estado concebidos por la experiencia. Todo ello tiene que ver con abstracciones en las que lo específico de las cosas naturales y de las obras de arte se apartará como algo accidental, para hacer resaltar sólo los elementos estéticos, independientemente de dónde y en qué formación de conjuntos se presenten.

Para Herbart, las cosas son sistemas de relaciones entre los elementos que se ofrecen como totalidades, como efectos estéticos producidos por una totalidad: partiendo de elementos y relaciones simples, insisten en presentarse como conjuntos acabados, en virtud de una compenetración recíproca de los factores.

En consecuencia, considera que el juicio estético supone establecer una relación de conjunto englobada en un sólo acto representativo: "comprender" quiere decir transferirse de inmediato en el conjunto, pasar de éste a las simples relaciones elementales y formular sus conceptos fundamentales. Este hecho se ilustra de manera ejemplar en el ámbito

de la música: en el acorde armónico no cuentan los sonidos sino las relaciones. Si Kant insiste en la idea de unidad y totalidad, Herbart pone el énfasis en la multiplicidad de las relaciones entre las partes. Para él, el espacio no es un todo unívoco, sino la exteriorización recíproca de las partes.

Las relaciones estéticas elementales –precisa– se dividen en dos grupos principales: sus componentes son, o bien simultáneos, o bien sucesivos: eso se reconoce fácilmente en la diferencia entre armonía y melodía. La música demuestra claramente que es posible crear interrelaciones muy interesantes si diversas series de belleza sucesiva (diversas voces melódicas) se desarrollan a la vez, de manera que simultáneamente se cumplan de forma constante los requisitos de la armonía. La belleza simultánea se ha de buscar, en su mayor parte, en el espacio, cuando se trata de pintura y escultura. La belleza sucesiva predomina en la poesía.

Debido a su simplicidad, se conocen mejor las relaciones entre los colores y los sonidos. Tanto de unos como de otros, se puede decir que, en general, aquellos que se aproximan mucho no crean relaciones estéticas, y menos aún relaciones que agraden. Los contrastes conocidos se han de señalar, en este contexto, como análogos a las relaciones armónicas e inarmónicas de tonos puros que suenan de forma simultánea y continuada.

A menudo, se objeta –señala– que las relaciones numéricas que determinan la diferencia de los intervalos armónicos e inarmónicos de los sonidos, en el caso de ser el único factor determinante, no son los elementos de la belleza positiva en la música y producen tan sólo una unifor-

midad molesta, si no es que el genio creador del artista sabe inspirarles espíritu y significación. En efecto, tales espíritu y significación –apunta– serán más intensos cuando se trate de grandes artistas y menos intensos cuando provengan de artistas insignificantes; en todo caso, en este contexto se ha de proceder a su abstracción, ya que se habla de elementos y del grado de exactitud con el que éstos han sido determinados. Esto no lo podrá variar el genio del artista.

Evidentemente, el espacio y el tiempo son las fuentes de muchas relaciones estéticas que se encuentran en todas partes. De todas maneras –en opinión de Herbart–, para la estética, el espacio, con sus tres dimensiones, es mucho más fecundo que el tiempo. Las obras de arquitectura demuestran lo que consigue por sí solo el paralelismo, en combinación con el ángulo recto: las interrupciones de la línea recta con tramos vacíos, salientes y entrantes, con muy pocas configuraciones más.

En el ensayo sobre “La aprensión elemental de la medida”, se refiere a los fenómenos rítmicos como casos particulares de la percepción inmediata del tiempo, siempre limitada a una zona de pequeños intervalos. Los tiempos vacíos son los que proporcionan la unidad de medida; la posibilidad de comparar diferentes intervalos de tiempo y de crear divisiones en el fluir del tiempo se debe a lo que Herbart denomina *mecánica del espíritu*. Esta mecánica es la que establece un nexo sintético a lo largo de toda la secuencia: el sonido precede y anuncia otro sonido, o lo recuerda y lo sigue; toda formación de un ritmo presupone cierta rapidez en las impresiones para que sea posible su apreciación sinóptica global.

Herbart concluye que una obra es agradable cuando se percibe el nexo que determina su organización: entonces, se puede hablar de una estética del ritmo, de un juego disciplinado por una ley.

La unidad de la obra sólo raramente es una unidad estética: un cuadro tiene relaciones estéticas en los colores que existen por sí solas; contiene relaciones estéticas en las figuras, en el dibujo, que también existen por sí solas, ya que podrían establecerse sin el color; contiene, por fin, relaciones estéticas en el pensamiento que refleja, a pesar de que éstas son de naturaleza poética. No obstante, el valor del cuadro no tan sólo se encuentra en la suma de estas bellezas diversas, sino también en su unión conveniente.

Cualquier obra de arte plantea la pregunta sobre el grado de rigor con el que pretende ser una unidad. Es evidente que una obra de arte no puede suscitar opiniones dispersas ni provocar juicios escindidos, si aspira a causar un gran efecto. Si se consideran, por una parte, la arquitectura, la escultura, la música sacra y la poesía clásica y, por otra, la jardinería, la pintura, la música de entretenimiento y la poesía romántica, se observa enseguida —señala— que al lado figuran géneros de arte que se revelan y ofrecen al estudio desde cualquier ángulo, mientras que al otro lado quedan los géneros que presentan algún claroscuro, que no resisten un examen exhaustivo. El primer grupo induce a la crítica, ante la cual se sostienen sólo las creaciones artísticas más extraordinarias; el segundo grupo consigue adeptos y admiradores, que declaran haber disfrutado de un juego ameno, haberse liberado de preocupaciones cotidianas, incluso haberse sentido elevados al infinito. Por

eso, al final parece casi dudoso cuál de los dos grupos se acerca más al ideal. Pueden llegar a dudar, en efecto, aquellos que imponen al arte la obligación de expresar algo.

La aportación fundamental de Herbart, la que lo sitúa en el origen del formalismo estético, es la declaración de que la forma pura consiste en relaciones, sólo en relaciones.

Ello comporta rechazar los predicados generalizadores como: patético, noble, magnífico, solemne, porque son subjetivos y abstractos, y tender, en cambio, hacia unas formas simples, entendidas como elementos de configuraciones más complejas. No se puede hacer ningún juicio estético sobre obras complejas: sólo la combinación de elementos incumbe al arte. Por otra parte, no obstante, declara que lo simple no tiene calidad estética: no hay belleza en los colores o tonos percibidos aisladamente.

Robert Zimmermann (1824–1898) fue un discípulo radical de Herbart. En su tratado de estética, de 1865, delimita su ámbito de estudio a la *imagen de la imaginación* (*Phantasie*) y deja para la psicología el estudio de su contenido. A su juicio, la estética, como la lógica, no puede producir conocimiento: sólo proporcionar modelos para juzgar lo que, en realidad, son símbolos, conceptos, como obras de arte reducidas a su mínima expresión.

Plantea de modo abierto el principio de la forma como relación recíproca entre los elementos que componen la obra y trata de establecer una gramática de las relaciones estéticas mediante oposiciones como: grande/pequeño, fuerte/débil, idéntico/diferente.

Divide las obras de arte en tres grupos: un primer grupo se basa en un modo de representación material o táctil y tiene como objetivo la representación de lo lineal, lo plano y lo plástico; un segundo grupo, en el que el modo de representación depende de la percepción, se centra en la representación del claroscuro y el color; finalmente, un tercer grupo contiene la poesía, representación del pensamiento.

Tiende a reducir lo temporal a lo espacial, de manera que considera que el ritmo es un fenómeno particular de la simetría: defiende que dos distancias temporales se convierten, como cualquier otra especie de distancia, en objetos de comparación.

Una distancia es siempre, en definitiva, un fenómeno espacial; el ritmo es, por tanto, la formación más simple de la belleza ideal; está formado por “rectas temporales que pueden resultar agradables cuando presentan las mismas cualidades que las rectas espaciales: armonía, corrección, acuerdo, perfección. Las rectas temporales que tienen estas cualidades son, pues, modelos de rectas espaciales cuya representación cronométrica se vería confirmada.”

Hans von Marées (1837–1887) era un pintor interesado por los problemas de la estética, que siempre interpretó desde la perspectiva del artista que busca criterios que le ayuden en su actividad creadora. Se opuso tanto a la efusión romántica de lo divino, como a la intuición romántica de la realidad: censuraba a menudo tanto las vaguedades del romanticismo difuso, como la inmoralidad profunda del clasicismo gazmoño y académico. Oponía a tales maneras de sentir una voluntad de forma que recogía las normas de

la visión, para tratar de descubrir de ese modo el sentido del gran estilo constructivo y el arte del pasado.

Tenía, pues, un gran respeto por el clasicismo y expresaba la necesidad moral de la prudencia, la reflexión y la concentración.

Se relacionó directamente con Fiedler y Von Hildebrand, con quien coincidió en Roma y constituyó el primer círculo formalista. Que esta concisa referencia a Von Marées sirva para reconocer su papel activo en el inicio de la consideración formalista del arte.

Konrad Fiedler

Konrad Fiedler (1841–1895) era abogado, aunque su auténtica vocación era la filosofía y la teoría del arte. Estudioso de Kant y Schopenhauer, tenía una inteligencia especulativa y mostraba admiración por el arte clásico.

A los veintisiete años, en 1867, llegó a Roma, donde se instaló en una colonia de alemanes, entre los que se encontraba Von Marées, personaje lúcido y atormentado, que llevaba la dirección de los debates teóricos que a menudo se establecían entre ellos.

Junto a Von Marées, Fiedler empezó a redactar las primeras notas sobre teoría del arte, en las que comienzan a aflorar los principios básicos de su pensamiento: lo que resulta decisivo para la creación no son los grandes pensamientos ni la evocación de temas espirituales ni bellos sentimientos —señala—; el arte es una actividad espiritual que se justifica a sí misma. Al idealismo de los pensamientos elevados oponía, como se ve, una noción fenoménica de la reali-

52 dad, en la que trataba de no ver otra cosa que las leyes que vertebran su apariencia sensible. “Lo que no se encuentra en la forma, no se encuentra en ninguna parte”, le gustaba repetir; “todo consiste en aprender a ver”, concluía.

El mismo año 1867, se incorporó a la colonia el joven pintor Adolf von Hildebrand, que entonces tenía diecinueve años. Aunque, al principio, obcecado por la personalidad de Von Marées, Fiedler no le hizo mucho caso, unos años más tarde, entre 1874 y 1875, fue a vivir con él en un antiguo monasterio que el pintor había comprado en Florencia.

Parece que Hildebrand era el extremo opuesto a Von Marées: si éste trataba siempre de poner en crisis lo que había escrito el día anterior, Hildebrand trabajaba con serenidad, respetando los límites que se imponía y así alcanzaba sus objetivos con seguridad. Hildebrand era, además, un teórico lúcido y brillante, a pesar de que —como Von Marées— era sobre todo un artista.

He recogido estas circunstancias de su biografía y su personalidad porque ayudan a conocer el ámbito intelectual del que surgieron un grupo de teóricos cuya aportación fue definitiva para la construcción del formalismo artístico.

El pensamiento de Fiedler, orientado —como se ha visto— hacia la filosofía, trata de establecer unas leyes que, aun cuando derivan de la observación de obras de arte particulares, pretenden tener validez general. Su formación kantiana determinó la resonancia que adquirieron en su mente las teorías de Von Marées y Hildebrand.

Consideraba que la teoría del arte debía abandonar la especulación estética y cimentarse en bases propias: en el conocimiento artístico —señala—, el objetivo no es el estudio

de lo bello, como hace la estética clásica, pero tampoco lo es el estudio de los juicios de agrado y desagrado, como proponía la estética de raíz empírica de su tiempo. Su propuesta era separar la estética y la teoría del arte para establecer las bases de una nueva ciencia del arte, basada en cánones de validez general y orientada hacia el intelecto, a través de la mirada.

La tarea inicial es, naturalmente, delimitar el objeto de conocimiento. A la estética idealista —en su opinión—, la obra de arte le interesa sólo en la medida que expresa o refleja la idea metafísica de la belleza; de hecho, la reflexión filosófica puede llegar a prescindir de la consideración de obras de arte concretas. La estética psicologista o empirista sólo se centra en los juicios y los sentimientos de agrado y desagrado que provoca la obra. El arte es, en una y otra, sólo un objeto de conocimiento.

El formalismo, en cambio, plantea el arte como un problema de conocimiento, no de representación, es decir, de toma de conciencia intuitiva de las sensaciones que revelan las propiedades visuales de la realidad. Las polaridades que establece en su teoría entre conceptos tradicionalmente próximos —estético/artístico, belleza/visibilidad, agradable/claro, etc.— son consecuencia de la liberalización del sentimiento de belleza inherente al gusto romántico y neoclásico.

Según Fiedler, la capacidad de visión artística es una cualidad parecida a la penetración intelectual; ello le lleva a defender el carácter cognoscitivo del arte: en el proceso de conocimiento que activa el arte, en cambio, se neutraliza el contenido, sea concepto o emoción: ello determina una

forma de conocimiento atípica. La visión artística se distingue de la pureza, que establece la diferencia entre lo que es bello y lo que es agradable (atractivo, interesante), pureza que Fiedler entiende como la cualidad de la forma acabada de las cosas, de acuerdo con su estructura espacial. El criterio de perfección se convierte, de ese modo, en un principio analítico del conocimiento trascendental.

A su juicio, los productos de la visión son autosuficientes; no necesitan ser interpretados por medios intelectuales, ya que no puede haber distinción alguna entre forma y contenido; éste último no es que haya de ser de naturaleza formal, sino que ha de ser forma.

Considera que el arte no se distingue del no-arte por el hecho de que expresa algo que no puede alcanzarse por el conocimiento mediante ninguna otra vía: “El arte empieza donde acaba la percepción. El artista no se distingue del resto de los hombres porque sepa percibir más o menos intensamente o porque en su mirada tenga una virtud especial de escoger, recoger, transformar, ennoblecer, iluminar, sino más bien por el don particular que lo sitúa en condiciones de pasar inmediatamente de la percepción a la expresión intuitiva.”

El mundo es una selva de apariencias, de fenómenos: no basta abrir los ojos y considerar que en él hay todo lo que el artista necesita, excepto el poder o la habilidad para poder representarlo. “En el sentido más alto –señala Fiedler–, el poder no es nada más que un saber; un saber, naturalmente, que no se puede documentar de otra manera que con este poder, pero que se encuentra íntimamente ligado a él, de manera que, si no está acompañado por el poder, merece llamarse no-saber.”

En cuanto a los criterios de belleza, si bien Kant establece la diferencia entre lo *agradable* (lo que place a los sentidos) y lo *bello* (lo reconocido por un juicio estético, no meramente sensitivo), Fiedler rechaza esta distinción, ya que considera que los principios de la belleza pura (libre regularidad, relaciones formales) son en sí mismos impuros. En efecto, los criterios kantianos de libre regularidad en Kant eran: la elegancia, la variedad, el placer, es decir, el hedonismo. A juicio de Fiedler, la belleza siempre es relativa, cambiante, empírica; por tanto, mientras la belleza es hedonista e interesada, el arte es contemplativo y desinteresado.

En cuanto al juicio, señala que “el *juicio estético* sobre la belleza o la fealdad de un objeto, sobre lo que agrada o desagrade de él, no está sometido a ninguna ley de validez general: es puramente subjetivo, y sólo en cada caso singular el gusto ha de estimular el propio juicio; en cambio, el *juicio artístico* es totalmente diferente y, en cada caso, puede y ha de referirse a determinaciones de validez general, ya que no viene expresado por el gusto sino por el intelecto”. La belleza, por tanto, no se puede deducir de conceptos, pero el valor de una obra de arte sí: una obra de arte puede no gustar y ser igualmente apreciable. “El *juicio estético* –concluye– no exige ningún conocimiento preliminar de la cosa; el *juicio artístico* se forma sólo por medio del conocimiento.”

Rechaza la estética como una teoría de la belleza, capaz de ofrecer principios que permitan juzgar las obras de arte. No obstante, se pasa la vida profundizando en esos principios y, a la vez, tratando de responder a las cuestiones que,

54 a su entender, plantea el arte, y no persigue los criterios que definen la belleza, como se hacía desde la estética. El propósito de encontrar el principio del arte lo lleva a buscar las leyes autónomas de la imaginación, su necesaria regularidad. Si Herbart planteó, como se ha visto, la posibilidad de establecer relaciones típicas como determinantes de la forma artística (unificación/oposición, diferencia/similitud, etc.), Fiedler define las relaciones como modalidades de una dimensión sensible que constituye la forma verdadera; la relación adquiere así una dimensión claramente visual.

Es tanto o más deudor de la estética kantiana que Herbart, a pesar de que Kant consideraba la belleza como un orden libre y Fiedler mantiene que el arte está sometido a reglas estrictas. La filosofía de Kant, al poner de manifiesto el aspecto productivo del conocimiento en la fundamentación de las ciencias de la naturaleza, permitía a Fiedler insistir en el carácter análogamente productivo de la actividad creadora del artista. No hay un arte general, sino artes particulares; “el ojo no funciona ópticamente, sino productivamente”, le gustaba repetir: el modo de actuación del arte es el de la representación de la forma, y está sometido a condiciones que son las leyes de la conciencia, en tanto que visualidad.

Si Kant hacía distinción entre la percepción subjetiva y la objetiva –según si la determinaba un sentimiento de placer o de disgusto, o si se refería a la representación de una cosa–, Fiedler mantiene que corresponde al dominio del arte la percepción objetiva: el carácter esencial del arte se encuentra, en su opinión, en el concepto de contemplación productiva.

Nuestra visión –señala– es una producción trascendental, no ideal, del mundo perceptivo; en esta visión está latente una experiencia del mundo confusa e informe, que se manifiesta sólo en la infancia, y después se duerme: sólo renace en el artista. La acción creadora de la visión no tiene nada que ver, en cambio, con la mimesis, sino que es como una continuación de la actividad productiva de la experiencia que conforma una nueva realidad superior, una realidad visible, pura y autónoma.

Si la estética clásica y la clasicista se fundamentan en la *mimesis*, es decir, en la imitación real o ideal de objetos e imágenes, y la estética romántica y la psicológica encierran su principio básico en la *expresión*, es decir, en la evocación de sentimientos o en la producción imaginaria de ideas, la concepción posromántica que defiende Fiedler plantea un arte entendido como *creación*. La forma plástica es, por sí misma, un nuevo contenido, una realidad original: la expresión artística es creadora, en sentido real, de manera análoga al lenguaje.

La actividad artística empieza –a su entender– cuando el hombre toma con la fuerza de su espíritu la materia confusa que constituye las cosas visibles para dotarla de una existencia formada: el principio y el fin de la actividad del artista es la creación de formas que sólo por ellas mismas adquieren la existencia. “El arte no reproduce la realidad, sino que constituye él mismo una realidad”; no significa, sino que es él mismo un ser.

A su juicio, es falso que tengamos un pensamiento que después transmitamos con palabras: sólo podemos tener pensamientos mediante las palabras. El tránsito del fenó-

meno psicofísico interno (lo que creemos que pensamos) al externo (las palabras con las que lo transmitimos) es corporal y no un paso desde el espíritu hacia el cuerpo. Este principio es también válido para la visión: todo pensamiento es palabra y toda visión es gesto; “ver es ver formas, pasar de lo continuo a lo claro, de lo indefinido a lo definido”. El artista –concluye– desarrolla las formas de la naturaleza según leyes rigurosas de la visualidad: “En el mundo del arte, las cosas se presentan al ojo como contenidas dentro de formas definidas, ordenadas y regulares...”

En cuanto a la arquitectura, defiende que, frente a la idea que la entiende como manifestación de pueblos y épocas, su esencia está en el progreso desde lo informe hacia lo formado, es decir, desde la primacía de las necesidades prácticas y los espacios cerrados y cúbicos, hacia la forma, inexistente sin la materia, irreductible a cualquier idealidad.

En su opinión, sólo han tenido valor auténtico dos períodos de la historia de la arquitectura: el griego y el romano. El templo griego constituye la más alta expresión arquitectónica de los elementos formales que reflejan la necesidad práctica de la construcción en madera. La arquitectura romana constituye la expresión del espacio cerrado, cubierto por una bóveda.

Adolf von Hildebrand

Adolf von Hildebrand (1847–1921) era amigo del pintor von Marées y del escritor –y amante del arte– Fiedler, a quien conoció, como se ha visto, durante una estancia en Roma; transmitió y reelaboró algunas de las ideas funda-

mentales de uno y otro, con lo que se convirtió en una figura fundamental del formalismo artístico.

“La actividad artística ha de relacionar el trabajo representativo espontáneo con nuestra capacidad sensible”: Hildebrand inicia así el prólogo a *El problema de la forma en la obra de arte* (1893) y deja claro que el argumento central del libro es la relación entre la forma y la apariencia, de modo que el valor de ésta depende de su fuerza expresiva como imagen de la representación espacial.

La apariencia se define, pues, como *imagen de la representación espacial*. Una cosa distinta es la *representación formal* (producto diferente de los modos de apariencia, que distingue lo esencial de lo contingente): no es una mera percepción, sino una elaboración de las percepciones desde un punto de vista determinado; no representa una visión, sino que trata de alcanzar la objetividad de un objeto.

El hecho de interesarse por la apariencia no quiere decir que Hildebrand esté pensando en algo subjetivo, sino que, como él mismo precisa: “Al contrario, pienso en algo absolutamente general de la orientación espacial, que se ha de configurar para cada uno, conforme a la naturaleza, en relación con el mundo exterior.”

El libro trata –continúa el autor– de cómo la necesidad de expresión clara del espacio y la forma de la apariencia lleva al artista a un modo determinado de representación; de cómo, en consecuencia, se ha de formar un modo fundamental de apariencia artística para un período, frente a la totalidad de los modos naturales de apariencia, y de cómo se ha configurado este modo a partir de la propia experiencia artística.

El arte plástico, por una parte, trata de suprimir el abismo existente entre la representación de la forma y la impresión óptica, es decir, entre aquello que trata de recoger lo esencial de la realidad física y lo que es producto de una forma de ver, y, por otra parte, trata de conseguir la unidad entre una y otra: “El placer espontáneo que provoca la obra de arte está en la percepción de esta unidad.”

Para acercarnos a la relación entre forma y apariencia, hay que esclarecer la diferencia entre la manera de percibir una y otra: consideremos el objeto en su entorno y en su fondo, el ángulo de la visión desde donde está situado el espectador, y supongamos que su punto de vista es modificable en cuanto a la distancia.

Si el punto de vista es lejano, la figura de conjunto es bidimensional —señala—, porque la tercera dimensión, es decir, la proximidad o distancia del objeto, sólo se percibe mediante contrastes en el horizonte aparente. No hay convergencia de ojos: el cristalino se relaja y la imagen parece plana.

Si el espectador se acerca más, ha de adaptar la vista al objeto en cuestión y se produce un cese momentáneo de la sensación de apariencia: sólo puede componer una imagen de naturaleza temporal mediante movimientos oculares, como si se tratase de acomodaciones progresivas.

Cuanto más se aproxima el espectador al objeto, más movimientos oculares necesita y más reducidas son las impresiones ópticas homogéneas. Finalmente, si es capaz de delimitar la impresión visual de manera que en el foco visual haya tan sólo un punto definido, la vista se transforma en tacto: las representaciones que se basan en esta situación ya no son representaciones ópticas, sino representaciones de

movimiento, y constituyen, por tanto, el material de la visión y de la representación abstracta de la forma.

Los dos extremos equivalen a dos modos de visualidad. El ojo contemplador, propio de la visión lejana, recibe una imagen que sólo expresa lo tridimensional con marcas en el plano, donde lo que es cercano se capta simultáneamente: la imagen a distancia es puramente visual; actúa la intuición simple que unifica el conjunto en imagen total. La visión lejana permite una percepción total, unitaria y simultánea: es sintética, propia del artista. Por otra parte, la capacidad de movimiento del ojo hace posible captar directamente lo tridimensional desde un punto de vista cercano al objeto y transformar la percepción en algo temporal; la visión cercana pierde el carácter unitario y simultáneo, por las adaptaciones constantes del ojo a las diferentes partes del objeto: es analítica, propia del estudioso y el científico.

La visión cercana es de carácter táctil; provoca una recepción pasiva por parte del observador; genera una forma esencial, mientras que la visión lejana permite una percepción total, unitaria y simultánea, propia del quehacer artístico: estimula la percepción activa y genera una forma activa.

De todos modos, sólo la visión lejana provoca una imagen unitaria del complejo tridimensional: sólo ella propicia la comprensión unitaria de la forma en el sentido de percepción y representación. La visión lejana es la que permite, según Hildebrand, identificar en un mismo fenómeno una percepción de los atributos formales objetivos del objeto; representar la apariencia que elabora la visión del espectador. Es decir, el ámbito de visión en el que confluyen lo

subjetivo del espectador con lo objetivo del universo visual considerado.

Se llega así a la conclusión de que, si bien el espectador puede llevar a término la representación formal con gran precisión, es mucho más problemático su dominio de la representación óptica: para el receptor, el proceso visual como lectura espacial de la apariencia se produce de manera inconsciente. No obstante, al representarlo, el objeto se compone, en parte, de una representación óptica aproximada, que se completa con la representación de movimiento: es decir, se imagina una imagen óptica aproximada, que se completa con la representación de movimiento, según las necesidades plásticas. La impresión óptica y la representación de movimiento –precisa el autor– se pueden referir al mismo objeto, pero no están relacionadas ni internamente ni claramente.

Sólo el arte plástico –concluye– trata de reducir el abismo entre la representación de la forma y la impresión óptica, con el propósito de configurar la unidad entre ambas. El placer espontáneo en la obra de arte y su encanto particular se encuentran en la percepción de esta identidad.

El escultor, por ejemplo, trabaja con una impresión óptica y trata de conseguir una apariencia unitaria, es decir, parte de una impresión de imagen y trata de representar una forma. La verdad de esta unidad es, precisamente, que la imagen surgida de su obra posea plena fuerza expresiva de la forma. En ello consiste el problema plástico del escultor.

El pintor, en cambio, trabaja con las representaciones ópticas y configura un todo como imagen lejana: en la me-

dida en que estas impresiones susciten la representación de la forma, se plantea la reproducción de una imagen plana que nos permite captar la representación total de la forma del objeto.

En ambos casos, se trata de poner en relación la impresión de la imagen y de la forma: la diferencia es que el pintor realiza una imagen en relación con la forma y el escultor construye una forma en relación con una impresión de imagen.

El artista, con su obra, opone una apariencia de imagen, clara y regular, a la apariencia natural correspondiente: así satisface la necesidad representativa de los humanos. Los medios con que cuenta para conseguir la regularidad de la representación de la forma, mediante su trabajo con la apariencia natural, constituyen su manera personal de ver, su necesidad de representación subjetiva. No obstante –concluye Hildebrand–, “la verdadera obra de arte expresa invariablemente una imagen regular de nuestra representación y así alcanza su significación artística”. El papel del artista consiste, en definitiva, en establecer una relación creíble entre imágenes visuales e ideas de forma.

Hay que tener en cuenta que, según Hildebrand, la forma no es la categoría con la cual nos representamos las impresiones sensibles, sino que también es concebida como cualidad de las cosas, de la naturaleza. En este sentido, distingue entre forma real y forma aparente.

La *forma real* es la propia del objeto, esencial, con independencia del sujeto: la atribuimos a las cosas, al margen del cambio de su apariencia; la reconocemos como aquel factor de la apariencia que sólo depende del objeto. La for-

58 ma real está definida en el espacio, de un modo u otro, y siempre es idéntica; es una forma abstraída, obtenida en parte por el movimiento y en parte por la apariencia.

La *forma aparente* es la que obtenemos mediante la visión: es una verdadera forma activa y depende de las circunstancias que acompañan la visión. La impresión de la forma que obtenemos de la apariencia dada –y que se encierra en ella como expresión de la forma real– es siempre producto común del objeto, por un lado, y de la iluminación del entorno y del punto de vista cambiante, por otro. Se opone a la forma real: podríamos decir que es la forma del efecto y responde a la visión del artista.

El arte crea una forma necesaria y conscientemente aparente y activa –señala Hildebrand. *Activa*, porque provoca en nosotros sensaciones de espacio y movimiento, por un lado, y sentimientos según la expresión de la función, por otro. *Aparente*, porque su efecto es psicológico –no virtual–, puesto que se basa en explicaciones fisiológicas, pero, en cambio, la forma del arte sí que es claramente mental e imaginaria.

Si somos capaces de crearnos una representación de la forma a partir de una apariencia de conjunto que tenga en cuenta las impresiones que contiene, aquella (representación de la forma) será la consecuencia de la manera en que los factores particulares se relacionen entre sí; de donde se infiere que no es posible alcanzar una apariencia de conjunto, es decir, establecer una equivalencia entre la forma real y la forma aparente.

En consecuencia, la totalidad de la forma real se deshace en relaciones y valores activos, y la representación concreta

queda reducida a una representación de valores activos que sólo tienen validez en el marco de la totalidad dada: una torre que dé la impresión de esbeltez se verá roma si se coloca al lado de unas chimeneas industriales delgadas y elevadas –precisa el autor.

El artista enriquece nuestra relación con la naturaleza, en la medida en que acentúa la forma real, resaltando de ella lo que tiene de normal: cuanto más típicos son los acentos que introduce la obra de arte sobre la realidad que representa, más objetivo es su sentido. En efecto, en oposición a la forma real, el artista amplía el contenido de la representación de la forma, hasta el punto que la vemos como un complejo de representaciones de movimiento, con un papel espacial activo.

La representación artística, cuando es natural e intensa –observa Hildebrand–, ha de conseguir –a partir de la plenitud total de las apariencias, y a pesar de ellas– los efectos elementales que provoca en nosotros una aprehensión más general de la forma: es decir, captar lo que tiene la forma de más abstracto y universal.

De lo anterior se puede deducir que la forma real –lo que es mensurable de la naturaleza– puede ser advertida por el ojo, pero nunca concebida como unidad. Esta unidad existe para el ojo sólo en forma de efecto, y sólo así la poseemos como representación visual. De todos modos, las representaciones abstractas de los límites y sus relaciones corresponden a la forma real: en tanto que impresiones ópticas, existen sólo como expresión de relaciones que, por tanto, tendrán una magnitud relativa.

Hay dos factores que influyen en que la forma real quede relegada a forma activa: por una parte, porque es difícil acceder a la realidad si no la consideramos perceptible y, por otra parte, por la diferencia (que después retomará Wölfflin) entre lo táctil y lo visual. En la teoría de Hildebrand, no hay conflicto entre la forma real y la forma activa: la primera se supone siempre, mientras que la segunda es la manera como aquélla se muestra. El arte es la fijación de una forma visual a la naturaleza: en la actividad de esta forma, es decir, en su efecto sobre el espectador, reside la validez de la obra de arte.

Así pues, en las representaciones artísticas, la forma activa supera en importancia a la forma real: induce a la mirada en perspectiva o a la percepción del movimiento, lo cual exige una actitud determinada por parte del espectador; y, sobre todo, la forma activa es la que provoca en él la forma aparente, cerrada en sí misma y creadora de un espacio virtual. Ésta es la razón por la cual el conflicto entre lo táctil y lo visual se resuelve siempre a favor de lo último.

Esta definición de obra artística, como imagen causada por una forma activa, supera el punto de vista tradicional, según el cual las obras plásticas tienen un carácter espacial y no temporal. La simultaneidad de la imagen permite –a su juicio– captar no sólo el relieve o la profundidad, sino también el movimiento. Se rompe así el mito de la imagen percibida instantáneamente; se niega igualmente la idea de un arte meramente formal y, lo que es más importante, se afirma el contenido artístico como creación de una manera de percibir lo real.

Se ha visto la relación de la apariencia con nuestra representación espacial. A continuación, Hildebrand hace lo mismo respecto a la naturaleza, en tanto que totalidad espacial.

En la representación plástica, se trata precisamente de suscitar la representación espacial a través de la apariencia que produce: el artista ha de conocer qué tipo de constelaciones que conforman lo aparente provocan en el espectador este sentimiento espacial. Cuanto más se refuerce el sentimiento espacial –el efecto elemental de la naturaleza– en la representación del espacio a través de la apariencia, tanto más realmente se representará la imagen de la naturaleza.

De todos modos, si bien el contorno o la forma de un objeto remarcen su volumen, la representación de un volumen de aire limitado también se puede suscitar por la composición de objetos: el contorno es, en definitiva, una delimitación de partículas de aire que lo rodean. Así, cada objeto se convierte en un elemento de construcción y mantiene un lugar en el espacio –precisa el autor–, desde el punto de vista del desarrollo general del espacio y de su capacidad para suscitar y transmitir la representación espacial.

De este modo, se reconoce la posibilidad de coherencia y de unidad de una imagen, que no tiene nada que ver con la coherencia de la naturaleza, en tanto que unidad orgánica. Esta coherencia de la imagen es la característica principal del arte plástico y la mayoría de las veces es incomprensible por el lego en la materia: la coherencia de un paisaje es débil, mientras que la coherencia del cuadro que lo representa artísticamente es fuerte. La cohesión del cuadro no coincide con la natural, propia del fragmento de

60 naturaleza que representa: es la cohesión que le da la visión productiva del pintor.

Resumiendo –concluye el autor–, la imagen figurativa ha de surgir de un complejo de objetos que originen en nosotros, mutua y respectivamente, estímulos para la representación plástica y espacial; en este recíproco condicionarse del contraste de apariencia y su producción conjunta de una totalidad espacial es donde se encuentra la unidad de apariencia, que no tiene nada que ver con la unidad orgánica o con la de los fenómenos naturales.

El paralelismo entre naturaleza y obra de arte no consiste en la igualdad de su apariencia de hecho –señala–, sino en la facultad de suscitar una representación espacial que es inherente a ambas.

La forma activa crea en el espectador una imagen lejana: entre el espectador y el objeto hay un espacio que se percibe pero al que no se le presta atención, que es “de paso”: el espacio real. Desde éste se accede al espacio ideal, que empieza en el marco del cuadro y en el que se distinguen el plano anterior y el posterior, ambos de carácter ideal.

La primera dimensión y la segunda surgen figurativamente en el plano; la tercera, en cambio, surge como movimiento de perspectiva. En este momento, concebimos el espacio como unidad. Para ser artística, toda representación con profundidad se ha de referir a un plano ideal anterior: la visión con profundidad no puede ser sino la sugestión dentro de los límites de una visión en superficie.

Si nos fijamos en la relación de la condición plástica de un cuerpo con su apariencia en la imagen homogénea de un plano, veremos que numerosas diferencias que se perci-

ben a distancia confluyen en una impresión plana, y resultan más eficaces y activas como impresiones planas: tiene lugar una agrupación y una selección de la forma. La forma real se convierte en una forma activa, y ésta está ya libre de circunstancias mensurables.

Naturalmente –concluye Hildebrand–, la práctica del arte no se basa en un mero conocimiento de leyes, sino que se ha de llevar en la sangre, motivando y acompañando la representación en cada percepción y representación plástica. En todo caso, la disciplina artística –la cultura de la representación plástica– se basa en una ley nacida de la necesidad natural.

La visión artística consiste, pues, en una aprensión intensa de las sensaciones que provoca la forma frente al mero conocimiento de la forma real, entendido como una suma de percepciones aisladas que tendrían sentido para la consideración científica. El sentido de una representación está en la identificación de determinados valores de impresión, frente a la impresión directa y la imagen de memoria de la percepción. El arte consiste –señala el autor– en complementar el dominio abstracto de la representación y conseguir así una impresión que se diluye en los valores de la representación sin dejar rastro en el espectador; dicha impresión artística no se puede confundir con la impresión natural, la cual no es, desde este punto de vista, una imagen de representación pura.

La obra de arte se convierte así en verdadera expresión de nuestra relación con la naturaleza, tal como se configura en nuestra representación espacial: la aprehensión por la que establecemos relación con la naturaleza (de manera

que mediante la apariencia captamos la forma real abstracta) es una aprehensión artística.

La forma es, precisamente, el ente que hace de mediador entre el artista y la naturaleza: es posible –señala– percibir artísticamente la realidad, pero sólo mediante la forma. Una forma, no obstante, que no comporta una idea de unidad –entendida como adecuación mutua de las partes según un esquema preestablecido–, como sucede en el clasicismo, y que tampoco tiene que ver con el orden que puede procurar una presunta idea: la unidad de la obra se produce en relación con la mirada del sujeto.

El hecho de que la obra sea, para Hildebrand, básicamente representativa –en el sentido de imaginada– no excluye que el carácter productivo de la obra se imponga sobre el meramente reproductivo. Esta paradoja aparente desaparece si se tiene en cuenta que, a su juicio, la representación artística de la naturaleza sólo se consigue afirmando el carácter independiente e ideal de la obra. Las obras de arte no engañan sobre su naturaleza: son pura ilusión.

La autonomía de las obras de arte se basa en la creación de una unidad cerrada y un espacio virtual: no se ha de confundir, pues –ni siquiera en arquitectura, señala Hildebrand–, el espacio artístico, que es ideal, con el espacio real, objetivo y existente.

Es evidente, en consecuencia, el carácter estrictamente visual del efecto artístico: en arquitectura, como en arte, se crea un espacio para el ojo, es decir, un espacio unitario a través de la forma; se crea una unidad que no es causal –como en la naturaleza– sino conferida por la

forma: “Esta unidad es el auténtico problema de la forma en arte...”

El propósito teórico de Hildebrand fue entender la práctica del arte como una actividad regida por leyes eternas e invariables. Reglas independientes, por tanto, de la personalidad del artista, de las academias y de las modas: las leyes de la forma. Una forma vinculada estrechamente a la visión, es decir, a la actividad del sujeto. La propuesta de universalidad de las leyes no comporta, pues, ninguna declaración de objetivismo: la acción creadora del sujeto es inherente a su teoría; es, en realidad, uno de los aspectos que delatan la ascendencia kantiana de su pensamiento.

La manera histórica de valorar ha tendido cada vez más –señala el autor– a poner de relieve las diferencias y los cambios en las manifestaciones artísticas. A menudo, se habla de arte como el resultado de la acción de individuos con personalidades diferentes, como el producto de circunstancias temporales diversas o de peculiaridades nacionales. De ahí surge la falsa idea de que el arte trata sobre todo de la relación de los aspectos personales –no artísticos– del hombre, con lo que se pierde la medida de lo que es auténticamente artístico. De este modo, todas las relaciones accesorias se convierten en esenciales y se ignora el contenido artístico objetivo que surge de sus propias leyes, al margen de los cambios temporales.

El artista, a juicio de Hildebrand, lo es por instinto: desarrolla su capacidad visual espontáneamente. Ello determina que su obra dedique poca atención a la psicología del artista o al estudio de técnicas expresivas: trata de plantear,

62 sobre todo –como se ha visto–, los cimientos de una psicología de la percepción estética.

Alois Riegl

Nacido en Linz, Alois Riegl (1858–1905) era hijo de un empleado de la compañía de tabacos. A los cuatro años sabía leer y escribir. Cursó dos años de Derecho y tenía estudios de Filosofía e Historia. Era discípulo de Zimmermann, “el último herbartiano”, cuya conciencia sistemática y formalista dejó huella en su pensamiento.

En 1881, cuando contaba tan sólo 23 años, se incorporó al Instituto para la Investigación Histórica de Viena, que dirigía en ese momento Theodor von Sickel. Riegl tenía un espíritu sistemático; era muy riguroso con el método histórico–filosófico a la hora de cuestionarse la autenticidad de las fuentes. Como no podía ser de otro modo, rechazaba cualquier generalización más o menos doctrinaria, orientada –como ocurría con Winkelmann– a la pura investigación de los fenómenos: él, al contrario, tendía al escrutinio analítico.

Por Dvorak y por Schlosser –discípulo suyo–, sabemos que se trataba de una persona investigadora y reflexiva, dotada de serenidad y optimismo, que consideraba básico para su actividad abordar los problemas con criterios de coherencia moral.

Entre 1886 y 1887, sucedió a Wickhoff en el Museo Austriaco, y en 1897 ingresó como profesor ordinario de la Universidad de Viena. Silencioso, solitario, afectado por una sordera notable, vivía de sus ideas e investigaciones.

Organizó las instituciones reales para la conservación de los monumentos, y a tal efecto preparó un proyecto de ley que entró en vigor en 1905.

Naturalmente, como confesaban quienes le conocían, no era un organizador práctico: su pasión por el conocimiento le hacía atender con más interés a los problemas teóricos que a los organizativos. Tenía tan sólo 47 años cuando murió.

Las tendencias formalistas trataban de hacer compatible la relatividad de las formas de ver con la universalidad de los valores artísticos. Hildebrand, en tanto que escultor, trataba de encontrar una representación artística del movimiento como un cuerpo quieto en posición de movimiento: con ello no pretendía establecer una norma, sino que trataba de proponer un esquema de representación que, a partir de la forma real, adquiriese una apariencia de valor genérico, universal.

No se sabe si Riegl tuvo relación intelectual con Fiedler, pero está claro que asumió las ideas fundamentales de Herbart, en su condición de discípulo de Zimmermann. Se interesó por la interpretación materialista del arte que proponía Semper y, en cambio, se opuso decididamente a los planteamientos filologistas.

Tenía un conocimiento amplio de las obras de arte y entendía la historia del arte como una historia universal, lo que le llevó a reivindicar determinadas épocas de la historia menospreciadas por los críticos, como el arte romano –*El arte industrial tardorromano* (1901)– y el barroco –*Orígenes del arte barroco en Roma* (1907): el carácter diverso de las épocas artísticas –señala– tiene que ver con los modos de

ver, no con la presencia o ausencia de valores que la subjetividad de los críticos proyecta sobre la obra, como si se tratase de cualidades absolutas.

En *Problemas de estilo* (1893), trata de descubrir el principio constructivo de cualquier motivo ornamental, describiendo el desarrollo de la ornamentación desde el arte helenístico hasta el arte árabe. Se trata de una historia genética de los motivos ornamentales, abstraídos de la realidad histórica que los vio nacer. En este ensayo, desarrolla el concepto de *espíritu artístico* (*Kunstgeist*), de inspiración hegeliana, como derivación del *ethos* nacional, que tomará forma definitiva en el concepto de *intención artística* (*Kunstwollen*), descrito en *El arte industrial tardorromano*.

El arte industrial tardorromano (1901) surgió de un encargo del Ministerio de Educación para publicar algunos ejemplares del arte industrial en Austria y Hungría, correspondientes al período constantiniano. En las primeras páginas de la introducción, Riegl hace una declaración explícita de lo que se propone con el trabajo: no es tanto publicar elementos singulares, como identificar leyes fundamentales de desarrollo del arte tardorromano; las leyes comunes a todos los géneros de las artes figurativas. La fase tardía de la época clásica –señala– es prácticamente desconocida, oscura.

Los estudios del arte, en general –precisa–, se han basado sobre todo en las observaciones de las ciencias auxiliares: el estudio de la historia se ha reducido, a menudo, a una sobrevaloración de la iconografía. Riegl no niega la importancia de esta disciplina, pero siempre como base de un edificio teórico que sólo la historia puede construir. Con-

sidera fundamental, a este respecto, el concepto de evolución, y se pregunta: ¿Se puede pensar que en el arte de la decadencia romana se interrumpió la evolución? La pregunta tiene por objetivo desmentir la idea generalizada según la cual el arte tardorromano representó una decadencia y jamás un progreso.

“En *Problemas de estilo* –recuerda Riegl–, creo haber esclarecido que los adornos de hojas de zarcillos, usados por los bizantinos y los sarracenos en la Edad Media, derivan directamente de los clásicos antiguos, y que se encuentran en experiencias intermedias de transición en el tiempo de los emperadores romanos: si esto es así, el período tardorromano, al menos en este aspecto, habría de considerarse no de decadencia, sino de perfeccionamiento.”

Para alcanzar la perspectiva crítica capaz de dar cuenta de este arte, considera necesario liberarse de la teoría de Gottfried Semper, según la cual la obra de arte es el producto mecánico de tres factores: el uso, la materia y la técnica. Esta visión –dice– fue considerada, con razón, un progreso importante frente a los conceptos vagos de la época romántica: no obstante, hace falta –a su juicio– situarla definitivamente en la historia, teniendo en cuenta que, como ha sucedido con otras teorías de mediados del siglo XIX, también la teoría de Semper ha demostrado ser poco más que un dogma de la metafísica materialista.

Frente a la concepción de Semper, Riegl plantea una hipótesis teleológica cuando concibe la obra de arte como resultado de una intención artística consciente, que sustituye, en dura lucha, a la determinación del uso, la materia y la técnica. Estos tres últimos factores no tienen ya la función

64 positivamente creadora que Semper les había otorgado; por el contrario, tienen un carácter represivo, negativo: son los coeficientes de rozamiento en el producto completo. Con la noción de intención artística, Riegl incluye en la evolución del arte un factor decisivo del cual los estudiosos no sabían qué hacer. La intención artística es el principio que justifica, a la vez, el interés histórico y el juicio estético de Riegl. Aparece por primera vez en *Problemas de estilo* y no la define, pero la aplica como antítesis del poder artístico, entendido como la “capacidad técnica aplicada a la imitación de la naturaleza.”

Su interés esencial se centra en conocer las fuerzas que producen transformaciones de la forma a lo largo del tiempo. Con este propósito, trata de liberar la crítica de arte del pre-concepto materialista: mientras Semper defendía que el estilo está condicionado por la función, el material y la técnica, sin tener en cuenta el espíritu del creador, Riegl propone la intención artística como un factor determinante del cambio histórico de las formas. Pero no se trata de una especie de síntesis de las intenciones artísticas de un período, sino de la tendencia, el instinto estético, la semilla del arte, como principio que rige el estilo. Se trata, pues, de un valor dinámico, de una fuerza real que actúa como un principio que impulsa la creación desde el interior del arte, no de una media de las características de ambos estilos, exteriores a lo artístico.

Sustituye la concepción estética “dogmática” o metafísica por una concepción “interior”, genético-espiritual, basada sobre todo en la idea de estilo, expresión en la que se configura el concepto originario de intención artística de una época y de un artista. La propuesta de Semper había

sido, en efecto, el primer intento de racionalizar las causas de la transformación estilística. El estudio de la arquitectura, desde su perspectiva, se habría de referir a las causas que determinan la diversidad de los estilos en las diferentes épocas: se trataría de analizar el tipo fundamental y sus modificaciones. Es evidente que Semper plantea la crítica arquitectónica sobre bases positivas: niega, por tanto, cualquier estética arquitectónica ajena a la experiencia que proporciona la actividad del arquitecto. En este sentido, muestra preferencia por la arquitectura italiana de los siglos xv y xvi, por la correspondencia entre el arte y la vida de este período, y por la cultura del siglo xix.

A pesar de todo, la posición de Semper no se puede considerar como un materialismo determinista: considera la expresión como un hecho estructuralmente simbólico. Aporta la idea de lo verosímil en arquitectura, aplicada a los arquitectos de la Ilustración. La intención artística, en cambio, se afirma luchando contra el propósito utilitario, la materia prima y la técnica, que para Riegl no tienen un cometido positivo de creación –como defendía Semper– sino que ejercen un influjo negativo; son una rémora para la creación.

La noción de intención artística nace de la exigencia –ampliamente difundida en la historiografía de arte alemana– de indicar un factor guía para el estudio de la modificación de la visión artística en las diferentes épocas. Considera que lo objetivo y lo subjetivo –siguiendo a Herbart– son categorías de la intención artística, y rechaza –como hacía también Hildebrand– la oposición entre naturalismo e idealismo: toda obra de arte es, a la vez, representación y estilización de la naturaleza.

El análisis del sarcófago de Alejandro Severo es un ejemplo de descripción de la realidad artística en la que las consideraciones visuales se orientan hacia el reconocimiento de la forma, sin incurrir en juicios de valor de ningún tipo. En efecto, identifica el plano del fondo con la sutil franja de cabezas que se tocan; la parte de abajo de esta franja la ocupan figuras dispuestas en dos series: la posterior, que tiene sólo cabezas, y la anterior, constituida por grandes espacios de sombra, entre figuras, como si éstas se moviesen libremente en el espacio.

La permanencia del plano del fondo induce al artista a precisar los contornos, lo que no se corresponde con su aislamiento espacial. La claridad clásica se sustituye, en esta obra, por la alternancia de luces y sombras. Para que este estilo gane más coherencia, hace falta una concepción más óptica de la figura y la simplificación de los contornos.

En todo el análisis, no se ha producido –como se ve– ni un juicio sobre el valor artístico de la obra: la importancia del análisis de Riegl se debe a haber identificado el carácter de la concepción: la relación del sarcófago, por un lado, con el binomio táctil/óptico y, por otro, con el desarrollo de la visión de la Antigüedad.

Esta forma de aproximación al arte le permite describir las características esenciales de los relieves de los diferentes períodos de la Antigüedad. Así, en los relieves egipcios, el plano táctil es importante: las figuras se refieren a él, independientemente de la profundidad; en los relieves griegos, se produce la emancipación de la imagen en el espacio: motivo que explica la centralidad de la composición, el escorzo y la penumbra; los relieves helenísticos utilizan la pro-

fundidad como referencia de las figuras: en ellos, se da la emancipación de las relaciones espaciales. Riegl, finalmente, aprecia en los relieves romanos una serie de matices que dependen de su situación dentro de la evolución temporal del Imperio: en los relieves del Alto Imperio, la concepción óptica sustituye a la táctil; en los del Imperio Medio, la superposición figurativa provoca la desaparición del fondo y la sustitución del claroscuro por el contraste entre luces y sombras, y en los relieves del Bajo Imperio vuelven a aparecer los contornos.

En cuanto a la apreciación de las cualidades artísticas de la obra, la subjetividad crítica es –para Riegl– el obstáculo que impedía que los modernos contemporáneos suyos fuesen capaces de apreciar los valores del arte tardorromano. El gusto con el que los críticos se acercan a las obras les exige belleza y animación: la preferencia de una u otra cualidad va cambiando alternativamente. El arte tardorromano, efectivamente, no las posee, cuando menos en grado suficiente; pero nos parece imposible, desde la perspectiva del gusto de su tiempo, moderno –señala–, que una intención artística positiva se oriente por la fealdad y la inercia, como parece que sucede en el arte tardorromano.

Su objetivo es explicar que ni lo que llamamos *belleza* ni lo que entendemos por *animación* satisfacen la intención del arte figurativo. La intención artística, en cambio, se puede orientar hacia la percepción de otras formas aparentes de las cosas, no necesariamente bellas ni animadas, según los conceptos modernos vigentes en su época.

El materialismo artístico es, según Riegl, proyección y ejemplificación de un tejido mental que reconstruye y re-

66 presenta en fases diferentes y sucesivas el “progreso”. El proceso histórico del arte es, para él, un fluir continuo de la actividad artística, cuyas bases –desarrolladas unas de otras, pero dotadas, a la vez, de autonomía y originalidad, de valor y significación– no son nunca “negatividad”, es decir, carentes de esta significación y de este valor. Esta convicción le permite valorar positivamente épocas de la historia del arte que tradicionalmente se han considerado decadentes: el arte de la romanidad tardía, el de la Edad Media, el gótico y el barroco, entre otros.

En *El culto moderno a los monumentos* (1903), Riegl parte de su propia teoría del pensamiento evolutivo, según la cual todo lo que ha existido constituye un eslabón imprescindible e indispensable de la cadena evolutiva, es decir, todo está condicionado por lo anterior y no habría podido suceder como ha sucedido si no hubiera habido un eslabón anterior. En sus propias palabras, “el pensamiento evolutivo constituye, pues, el núcleo de toda concepción histórica moderna”.

De ese modo, todo monumento artístico –declara– es, al mismo tiempo, sin excepción, un monumento histórico, ya que representa un determinado estadio de la evolución de las artes plásticas, razón por la cual no se puede encontrar ninguna sustitución equivalente de los mismos. Al contrario, todo monumento histórico es también un monumento artístico, ya que el documento escrito más insignificante, además de dar noticia sobre la fabricación del papel, contiene una serie de elementos artísticos, como la forma del soporte, el tipo de las letras y la manera de agruparlas.

En la base de la propia idea de monumento está la cuestión del valor permanente de lo artístico: Riegl cree

en la existencia de este valor, al margen de la posición de la obra de arte en la cadena histórica de la evolución. Ahora bien: ¿se trata de un valor artístico objetivo, reconocido en el pasado como valor histórico, de manera que forma parte esencial de la propia idea de monumento? ¿O bien se trata de un valor subjetivo, inventado por el sujeto moderno que lo contempla, lo crea y lo cambia, a su parecer, con lo que no tendría sentido hablar de monumentalidad como obra con valor conmemorativo? El autor propone dos respuestas.

Por una parte, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, estuvo vigente un canon artístico indiscutible, que representaba un ideal artístico objetivo al cual aspiraban todos los artistas, pero que pocos consiguieron captar totalmente. La Antigüedad clásica era la que más se acercaba a aquel ideal, incluso algunas de sus obras emblemáticas parecían encarnarlo. El siglo XIX rechazó esta pretensión, emancipando prácticamente todos los períodos artísticos con significación propia, sin que ello comportase abandonar la creencia en un ideal artístico objetivo.

Por otra parte, hasta principios del siglo XX no se ha llegado a entender, a partir de los principios del pensamiento histórico evolutivo, que toda acción artística del pasado es irrecuperable y que, por tanto, no se puede entender de ninguna manera como una norma: en efecto, algunas obras de arte del pasado coinciden, aunque sea parcialmente, con la intención artística moderna y, precisamente por el hecho de que se destacan las coincidencias sobre las divergencias, el hombre moderno tiene la impresión de que nunca podrá alcanzar una obra auténticamente moderna. Así pues –concluye Riegl–, de acuerdo con los conceptos actuales, no hay

ningún valor artístico absoluto, sino simplemente un valor relativo, moderno.

El concepto de valor artístico variará según la respuesta que se dé a las dos cuestiones anteriores. Según la primera, la obra de arte tendrá valor artístico en la medida en que responda a las exigencias de una estética pretendidamente objetiva, hasta ahora jamás formulada. Según la segunda, el valor artístico de un monumento se medirá por su proximidad a las exigencias de la intención artística moderna, lejos de cualquier formulación objetiva, por el hecho de que varían según los momentos y los sujetos.

Si no existe un valor artístico eterno sino que éste es relativo, moderno, el valor artístico de un monumento ya no será un valor conmemorativo, sino un valor de modernidad: no podemos hablar, en adelante, de “monumentos históricos artísticos”, sino solamente de “monumentos históricos.”

Es evidente que Riegl considera que el espacio es el elemento fundamental de la formación arquitectónica, lo que le lleva a identificar, en el mundo antiguo, tres estadios de la especialidad que corresponden a tres principios visuales claramente diferenciados. El primer estadio, con el intento de reproducir la realidad objetiva de manera directa e inmediata, reduce la imagen a sólo dos dimensiones contenidas en un plano: se trata de la visión próxima o táctil. En el segundo, la presencia del objeto pone en evidencia la tercera dimensión, lo que es perceptible ópticamente. El tercero, por fin, admite toda la especialidad de la representación figurativa pero, al tratar de reducir la realidad fenoménica a imágenes, la reconduce a un plano: es la especialidad de la pirámide, del templo griego, del panteón.

La característica propia de la arquitectura tardorromana –precisa Riegl– es la posición frente al problema del espacio. Conoce el espacio como grandeza corpórea cúbica: eso la diferencia de la arquitectura paleocristiana y clásica; no lo reconoce, en cambio, como grandeza infinita, sin forma: eso la diferencia de la arquitectura moderna.

No es fácil resumir su pensamiento en una fórmula que lo englobe todo, precisamente por su atención a fenómenos y singularidades concretas. Las leyes o generalizaciones a las que recurre se formulan cada vez a partir del material que analiza. En este aspecto, difiere de Wölfflin, que formula las leyes a priori y las aplica sistemáticamente a cualquier objeto de estudio.

Entre las aportaciones principales de su pensamiento, cabe señalar el sentido preciso que adquieren la contemporaneidad y la historia dentro de la relación fecunda –por otra parte, inevitable– entre los problemas del presente y la comprensión del pasado. Establece con precisión los límites de la filología de la Antigüedad y la iconografía –como de otras ciencias auxiliares– de la auténtica historia del arte, entendida como “historia de las actividades espirituales creativas y cognoscitivas, según una expresión que acaso debe a Fiedler.

Se le ha de reconocer, como se ha visto, la superación de la idea mecánica de la naturaleza de la obra de arte –defendida por Semper–, sobre todo por su dependencia a la materia, a la técnica y al uso.

Con él se inaugura y adquiere precisión el concepto de igualdad de valor estético de todas las manifestaciones del arte y se elimina la clasificación convencional entre artes mayores y menores.

El suizo Heinrich Wölfflin (1864–1945), teórico del arte, acentúa la actitud teórica de Hildebrand: en su pensamiento, la *visualidad pura* (*Sichtbarkeit*) se asume como principio básico de una concepción crítica e histórica a la vez.

Había sido alumno de Burckhardt en Basilea, en el curso de *Historia del arte como historia de la civilización*, y discípulo de Volkelt, uno de los primeros teóricos de la *Einfühlung*.

Se doctoró en Munich en 1886, con un trabajo titulado *Prolegómenos para una psicología de la arquitectura*, en el que sostenía que la organización del cuerpo humano es una forma mediante la cual comprendemos las formas corporales del arte. “Las leyes de la estética formal –precisaba– no son más que las condiciones que hacen posible nuestro bienestar orgánico.” Se oponía a la interpretación positivista porque consideraba que sobrevaloraba las condiciones del medio (Taine), en unos casos, o de la técnica (Semper), en otros.

Antes de conocer a Burckhardt había escuchado a Dilthey en Berlín, que le inspiró el sentido de la historia del arte como análisis de las formas fundamentales de la civilización (tipos), de las tendencias espirituales, de las formas de afrontar la vida. Esta influencia es particularmente manifiesta en *Renacimiento y barroco* (1888). Su principio teórico es la *Einfühlung*, considerada desde el punto de vista histórico: la arquitectura –manifiesta– es la expresión de una época, en tanto que reproduce el ser físico del hombre, su manera de comportarse y de moverse; la técnica jamás puede crear un estilo, cuya génesis siempre reside en un

determinado sentido de la forma. Dicha forma expresa el ser físico del hombre, su humor; en una palabra, el sentido vital de una época.

Durante esos años, se habían publicado las obras de Fiedler, a quien había conocido, junto con Hildebrand, en Florencia en 1887. En 1893 se publicó el ensayo de Hildebrand, y Wölfflin fue el primero en comentarlo.

A partir de entonces, la influencia del formalismo fue cada vez más notable en sus escritos, hasta llegar a la culminación en sus trabajos de madurez: *El arte clásico* (1899) y *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915).

Los conceptos de Wölfflin estaban inspirados por un interés histórico: identificar, a lo largo de la evolución de los estilos, el paso de unas épocas a otras, entendido como un cambio de la disposición espiritual (*Gesinnung*) que las caracteriza, respectivamente.

Como Burckhardt, renuncia a la documentación biográfica y se atiene a la investigación de las actitudes generales de las fuerzas espirituales: podemos comprender los fenómenos y distinguirlos sólo si tenemos claros los conceptos que los informan; el primero y único problema es, por tanto, fijar un sistema de conceptos –declaraba antes de 1886.

Pocos años después, en *El arte clásico* (1889), precisa que quien se atiene al contenido psicológico de la obra de arte captará sin duda el fin; pero, si queremos medir ciertos fenómenos con criterios de valor artístico, hemos de comprender los diferentes momentos de la evolución formal, que no tienen referencia sentimental y pertenecen a una evolución exclusivamente visual, eso sí, determinada por la disposición espiritual de la época.

En una conferencia que pronunció a finales de 1911 en la Academia Prusiana de Ciencias sobre el problema del estilo en las artes plásticas, defendía que cada estilo tiene un determinado contenido de expresión; tanto en el estilo gótico como en el Renacimiento se manifiestan el espíritu del tiempo y una concepción de la vida: en el trazo de las líneas de Rafael aparece su carácter personal. Pero todo eso no es más que un aspecto de lo que constituye la esencia de un estilo: no sólo lo que dice es una característica del artista sino también cómo lo dice, los medios de los que se vale para cumplir con la función expresiva.

Que Rafael trazase las líneas de uno u otro modo es explicable, hasta cierto punto, por una disposición interna, pero que cada artista del siglo XVI —sea Rafael o Durero— utilice precisamente la línea y no la mancha pictórica como medio fundamental de expresión no tiene relación con lo que podemos denominar sentimientos, espíritu, temperamento o estado de ánimo: sólo es comprensible desde una forma general de la visión y la representación, ajena a cualquier necesidad de expresión, cuyas transformaciones históricas no están influenciadas por ninguna mutación espiritual y sólo son comprensibles como “modificaciones del ojo”.

Es evidente que, sin negar la vertiente espiritual del estilo, el aspecto que lo vincula al paso del tiempo y a la idea de vida hace hincapié en la otra cara del estilo, vinculada a una forma de ver, vacía de significado y ajena a las vicisitudes del espíritu.

Wölfflin estableció cinco *maneras de ver* (*Bildformen*), entendidas como categorías formales que ya había utilizado en su juventud para explicar el paso del clasicismo

al barroco. Las define en forma de cinco pares de valores cuyo sentido es opuesto, que así crean cinco polaridades significativas, capaces de describir la evolución de los criterios de visión.

Gusto lineal/gusto pictórico. El primero aprecia el carácter táctil de los contornos y los planos, mientras que el segundo se orienta a la representación de la pura apariencia, renunciando al dibujo. Si el primero pone el acento en los límites y aísla las cosas, el segundo hace énfasis en la aparición, donde las cosas se confunden.

Visión superficial/visión profunda. La primera tiende a reducir el objeto a una composición plana, mientras que en la segunda el ojo imagina las cosas a medida que avanza o retrocede.

Forma cerrada/forma abierta. La primera es la propia del mundo cerrado de la coordinación clásica. La segunda es ilimitada, inacabada.

Multiplicidad/unidad. La multiplicidad es la característica estructural de la condición clásica, donde las partes son independientes, pero relacionadas con la totalidad: el elemento particular se relaciona con el todo sin dejar de tener una identidad propia. La unidad es la condición de los artefactos constituidos por confluencia de las partes en una forma única, sin autonomía de los elementos constitutivos.

Claridad/indeterminación. La claridad es la representación de las cosas tal como son, tomadas individualmente y accesibles a la sensación plástica. La determinación —o claridad relativa— es la característica de la representación de las cosas que aparecen vistas en su totalidad, a través de cualidades no plásticas.

Wölfflin siguió utilizando estas categorías –enriquecidas y transformadas– con el propósito de construir una especie de ciclo progresivo de las leyes de la visualidad que fuese universal e irreversible. La polarización de estos atributos formales se convirtió en el marco epistemológico de su descripción de los hechos de la historia del arte.

En *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915), la condición irreversible de estas categorías funciona por períodos: el paso del barroco al neoclásico, por ejemplo, no las cumple del mismo modo que se adaptan a la transición del románico al gótico o del Renacimiento al Barroco. Podría pensarse que se adaptan a la explicación de los “momentos barrocos” de la evolución del arte como epifenómenos de unos “momentos clásicos” originarios. La evolución de los estilos sería la de los estilos clásicos, mientras que los barrocos serían lo contrario, como el retroceso de la ola.

De todos modos, Wölfflin no acepta esta explicación, por otra parte insostenible: tiende a situar el acento positivo en el segundo momento, hecho que argumenta extendiendo el principio del barroco al impresionismo y al resto de estilos históricos de características similares.

En la teoría de Wölfflin –más todavía que en el caso de Hildebrand–, se aprecia un triple nivel de valores críticos: a un análisis de valores formales –establecidos de acuerdo con las categorías de la visualidad pura– corresponde el reconocimiento de valores fisiológicos –de sentimientos vitales, de acuerdo con la *Einführung*–, lo que conduce finalmente a valores morales, a disposiciones espirituales.

De este modo, toda forma artística se identifica con un estado anímico mediante un proceso de modificación somática. No se puede, pues, calificar su formalismo de vacío, abstracto o trascendental, ya que se basa en distinciones estilísticas claramente inspiradas en la doctrina de Nietzsche: plástico/musical es una polaridad análoga a la de apolíneo/dionisiaco.

El nacimiento de la tragedia (1872) se publicó dieciséis años antes que *Renacimiento y Barroco* (1888), y parece que el uso de categorías nietzscheanas tuvo que ver con la valoración del Barroco como un movimiento eterno del gusto, de manera parecida a como el romántico había pasado de un simple episodio del gusto a una categoría ideal de la estética. El concepto de dionisiaco habría estado en el origen de este proceso.

De todos modos, la idea de barroco era considerada por los críticos como algo próximo a los valores que se atribuyen al romántico: ingenuidad y sublimidad, entre otros: en efecto, éstos son algunos de los valores con que el concepto de barroco se llenaba. Se puede decir que los modos de ver de Wölfflin profundizaron la morfología figurativa del Barroco, pero desde la perspectiva del romanticismo literario.

Lo que da singularidad a su aproximación es, como se ha visto, el intento de valorar los fenómenos del arte en su completa autonomía: distanciándose de la historiografía –que estudia el arte en el marco de la historia general de la cultura–, Wölfflin desarrolla una investigación basada en la evolución interna de los estilos, en las transformaciones autónomas de las formas de ver.

Lo que se discute de su aproximación a la historia del arte no es la validez de las categorías, sino si los momentos estilísticos que definen se pueden considerar simples modalidades de la representación, inexpresivas en sí mismas. Panofsky, refiriéndose a ese aspecto, desde una postura que tiende a considerar el valor simbólico de la forma, dice que la posición de un artista respecto a la linealidad o la pictorialidad es similar a la de un músico respecto a la fuga o a la sonata. La forma –precisa– interviene constitutivamente en la esfera del contenido; su significado estilístico figura entre los valores de contenido: que en una época predomine una tendencia lineal o pictórica no puede ser –a su juicio– una explicación, sino que, en todo caso, requiere una explicación.

Para Wölfflin, cada obra de arte está dominada por una normativa formal interna que no aparece en la mirada hasta que no se aprecia en la obra de arte “tal como ha de ser mirada” –señala Panofsky–; la obra de arte es necesaria e innecesaria, a la vez: depende, por un lado, de los acontecimientos históricos de la época, del lugar y de la personalidad del autor, y al mismo tiempo parece que se ha emancipado del empuje del proceso histórico. El pensamiento del siglo XIX –continúa Panofsky– mantiene, ante la doble condición de la obra de arte, dos actitudes: por una parte, se esfuerza en mostrar el carácter limitado de cada manifestación particular del arte y, por otra, intenta poner de manifiesto el carácter absoluto del arte como tal.

En cambio, Wölfflin descubre la necesidad del fenómeno único en la obra del artista único, en la creación del período particular. No mide la aparición artística –continúa

Panofsky– con parámetros aportados desde fuera, pero no le preocupa entenderla como un postulado que cumple una normativa artística, sino que trata de descubrir los principios formales que adquieren realidad en ella: ordenación de masas, articulación de formas, separación de cuerpos y luz; en definitiva, quiere ver los objetos y enseñar a ver “cómo han de ser vistos”.

A pesar de las objeciones anteriores, Panofsky reconoce que los conceptos de Wölfflin se refieren a problemas artísticos esenciales, con la ayuda de los cuales se pueden expresar esencias artísticas: reconoce que son conceptos que sirven para fundamentar la autonomía del conocimiento propio de la historia del arte.

En realidad, Wölfflin no es un historiador: no le preocupa el proceso, sino el contraste de los resultados. La consideración de pares de fenómenos no le sirve para mostrar la transformación que los vincula, sino para establecer la comparación que hace significativa la diferencia, desde el punto de vista del arte; eso le permite postular su condición de atributos esenciales de lo artístico.

Hildebrand, en *El problema de la forma en las artes plásticas* (1893), estableció con gran precisión el marco en el que se da la aportación fundamental de Wölfflin: “La manera de considerar el arte desde el punto de vista histórico ha acentuado siempre las diferencias y variaciones en las obras. Se considera el arte como la emanación de las cualidades personales de los distintos individuos y como producto de las distintas circunstancias del tiempo, así como de las distintas peculiaridades nacionales. De aquí el falso concepto de que el arte sea sobre todo una cuestión personal

72 en relación con los aspectos no artísticos del hombre, con lo que se pierde cualquier medida de valoración del arte por sí mismo. Lo que es necesario se convierte en esencial y se desconoce el contenido real del arte, que sigue leyes internas, independientes de los cambios y del tiempo”.

Wilhelm Worringer

Worringer (1881–1965) nace en Aquisgrán cinco años antes de que Wölfflin publique *Clasicismo y Barroco* (1886). Desde los once años hasta los veintitrés estudia germanística e historia del arte, en Friburgo, Berlín y Munich. Mientras, Wölfflin publica *El arte clásico* (1895) y Riegl publica *El arte industrial tardorromano* (1901).

En 1907 se doctora en la Universidad de Berna con el trabajo *Abstracción y empatía*. Dos años después obtiene la habilitación universitaria en Berna, donde enseña historia del arte hasta 1918. En 1910 publica *La esencia del estilo gótico*, cinco años antes de que Wölfflin publique *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915).

Al mencionar estos datos, trato de referir su formación y producción teórica a la de autores como Riegl y Wölfflin, cuya contribución intelectual es decisiva para la elaboración del formalismo estético; perspectiva que, precisamente a través de la obra de Worringer, tendrá una incidencia decisiva, tanto en el pensamiento como en la obra de los protagonistas principales de las vanguardias plásticas constructivas de comienzos del siglo xx.

En el prólogo de la reimpresión (1948) de su *Abstracción y empatía* (1907), habla de la resonancia que alcanzó lo

que no dejaba de ser una obra primeriza, como posible consecuencia de la coincidencia en el tiempo de una predisposición suya para resolver determinados problemas y la “voluntad de toda una época de dar una orientación radicalmente nueva a la jerarquía de valores estéticos”.

El primer capítulo de este texto fundamental contiene los principios básicos de una visión del arte que habría de ser decisiva para la génesis y el desarrollo del arte moderno. “De ninguna manera se puede considerar la belleza natural como una condición de la obra de arte”: con esta declaración axiomática arranca su discurso sobre la relación entre dos formas distintas de experimentar la obra de arte, correspondientes a dos maneras opuestas de concebir lo artístico. En efecto –continúa–, las leyes específicas del arte no tienen nada que ver con la estética de la belleza natural: no se trata, pues, de analizar las condiciones en que parece bello un paisaje, sino las condiciones en que la representación de ese paisaje se convierte en una obra de arte.

Esta declaración inicial es, en definitiva, una objeción a cualquier experiencia de la obra de arte basada en la identificación entre sujeto y objeto, mediante un proceso de simpatía entre uno y otro, es decir, de proyección sentimental del hombre en la obra. Hay amplios dominios de la historia del arte –señala– en los que no es aplicable la estética moderna –de su tiempo–, basada en el concepto de la *Einfühlung*: esta estética tiene su centro de gravedad en un solo polo de la sensibilidad estética del hombre. Como polo opuesto, Worringer plantea una estética que, en vez de arrancar de un afán de proyección sentimental –*empatía*–, parta de un afán de *abstracción*.

Mientras que el afán de empatía como supuesto de la vivencia estética encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, el afán de abstracción la encuentra en la belleza de lo inorgánico y, por tanto, negador de la vida, en lo cristalino, y se expresa de forma general en la sujeción a la ley y a las necesidades abstractas.

Para los defensores de la empatía, el goce estético es un autogoce objetivado. Desde esta perspectiva, gozar estéticamente –precisa– es disfrutarme a mí mismo en un objeto sensible diferente de mí, proyectarme en él, penetrar en él con mi sentimiento. Mientras la estética anterior actuaba con los sentimientos de placer y dolor, Theodor Lipps (1851–1914) atribuye a estos dos sentimientos tan sólo el valor de tonos afectivos, de manera que lo importante no es el tono del sentimiento, sino el sentimiento mismo, es decir, el movimiento, la vida interior, la autoactividad interna.

El supuesto del acto de empatía es, por tanto, la actividad perceptiva general: “La forma de un objeto –declara Lipps– es siempre el ser formado por mí, por mi actividad interior. Sólo hasta donde exista esta proyección sentimental son bellas las formas; su belleza consiste en que en la idea me realice yo libremente en ellas.”

A partir de este planteamiento, Worringer elabora un discurso con el propósito de demostrar que no se puede continuar manteniendo que el proceso de proyección sentimental constituye, en cualquier tiempo y en cualquier lugar, el supuesto de la experiencia de la obra y, por tanto, de la creación artística.

Se refiere a Riegl como introductor, en el análisis histórico del arte, del concepto de *voluntad artística*, como la exi-

gencia latente interior que existe por sí sola, independiente de los objetos y de la manera de crear, y que se manifiesta, finalmente, como *voluntad de forma*. Comparte la creencia de que tal instinto constituye el momento primario de toda creación artística, de manera que la obra de arte no es, en el fondo, nada más que la objetivación de una voluntad artística absoluta, existente a priori.

“Las peculiaridades de épocas pasadas no se deben, pues, a una falta de capacidad, sino a una voluntad orientada en otro sentido.” Lo decisivo es, por tanto, lo que Riegl denomina *voluntad artística absoluta*, y la función de los factores circunstanciales –el propósito utilitario, la materia prima y la técnica– no es sino modificar dicha voluntad. Para Riegl, a estos tres factores no le corresponde ya –como se recordará– el papel positivo que les atribuía la teoría materialista (Semper), sino un cometido negativo, de estorbo. Constituirían –por decirlo así– los coeficientes de fricción dentro del producto total.

Dicho esto, Worringer enuncia con claridad otro principio básico de su pensamiento, en los términos siguientes: “... el impulso de imitación, esta necesidad elemental del hombre, está fuera del campo propio de la estética, y su satisfacción, en principio, no tiene nada que ver con el arte”. Dicho esto, se apresura a señalar que no se ha de confundir el impulso de imitación con el naturalismo como género artístico.

El arte genuino ha satisfecho en todos los tiempos una profunda necesidad psíquica, pero no el puro instinto de imitación, el gusto juguetón por la reproducción de un modelo natural. El aura que adorna el concepto de arte sólo se puede motivar psíquicamente pensando en un arte

74 que surja de necesidades psíquicas y satisfaga necesidades psíquicas.

La necesidad de proyección sentimental –manifiesta Worrringer– se puede considerar un supuesto de la voluntad artística en el único caso en que ésta tienda hacia lo realista orgánico, es decir, hacia el *naturalismo*, empleando el término en su sentido más elevado. Pero el recuerdo de una pirámide o de la forma muerta típica de los mosaicos bizantinos nos dice que es imposible que su voluntad artística haya estado determinada por la voluntad de proyección sentimental; más bien nos sugieren el caso contrario del afán de proyección, en la medida que tienden a suprimir precisamente lo que constituye la satisfacción de este propósito.

Una tendencia abstracta se revela en la voluntad artística de los pueblos en estado de naturaleza, en la correspondiente a las épocas primitivas y, finalmente, en la propia de determinados pueblos occidentales de cultura desarrollada. Por tanto –concluye–, el afán de abstracción se encuentra en los orígenes de todo arte y continúa siendo vigente en algunos pueblos de alto nivel cultural, mientras que en los griegos y en otros pueblos occidentales va disminuyendo lentamente hasta ser sustituido por el afán de *Einfühlung*.

Si el afán de proyección sentimental confía en una comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo que lo rodea –puntualiza Worrringer–, el afán de abstracción es consecuencia de una inmensa inquietud del hombre ante estos mismos fenómenos y corresponde, en la esfera religiosa, a un carácter claramente trascendental de todas las representaciones. Esta actitud se puede calificar de inmensa agorafobia espiritual.

Los que la comparten están dominados por una sensación de quietud, ajena a cualquier deseo de adentrarse en las cosas del mundo exterior y regodearse en ellas a sí mismos; se diría que tratan de desprender cada cosa individual, perteneciente a su mundo exterior, de su condición arbitraria y aparente causalidad, y la intentan eternizar, acercándola a las formas abstractas, para encontrar así un punto de reposo en la huida constante de los fenómenos. Su afán más enérgico sería arrancar el objeto del mundo exterior, depurarlo de todo lo que signifique dependencia vital, es decir, arbitrariedad; convertirlo en necesario e inmutable, aproximarlo a su valor absoluto.

Worringer cita de nuevo a Riegl –en este caso, su libro *Problemas de estilo*– cuando dice que “el estilo rigurosamente geométrico, estructurado según las leyes de la simetría y el ritmo, es, desde el punto de vista de la sujeción a la ley, el más perfecto. Pero en nuestra valoración ocupa el lugar más bajo, y la historia evolutiva de las artes enseña que este estilo era, en general, propio de los pueblos en un período en que tenían todavía un nivel cultural relativamente bajo”.

En efecto, cuanto menos familiarizada está la humanidad con el mundo exterior, cuanto menos íntima es su relación con éste, tanto más poderoso es el impulso con que aspira a la suprema belleza abstracta. Las formas abstractas, sujetas a ley, son pues las únicas –las supremas– en que el hombre puede descansar ante el caos inmenso del panorama universal.

Como conclusión de lo dicho, Worrringer expresa: “La simple línea y su desarrollo con sujeción a una ley puramente geométrica debían ofrecer la posibilidad mayor de

felicidad al hombre, confundido por el capricho y la confusión de los fenómenos. Porque en ella se ha eliminado hasta el último residuo de nexo vital y de una dependencia de la vida...; en ella hay ley y necesidad, mientras que por todas partes rige la arbitrariedad de lo orgánico. Ahora bien, a tal abstracción no sirve de modelo ningún objeto natural."

Ya había quedado claro que no fue el afán de imitación –como se recordará– lo que impulsó a la reproducción artística de un modelo natural, sino que –a juicio de Worringer– fue más bien la aspiración a redimir el objeto de su vinculación con el resto de cosas, el deseo de sacarlo del curso del tiempo para convertirlo en absoluto.

En este punto, vuelve a recurrir a Hildebrand –a su trabajo fundamental *El problema de la forma en las artes plásticas*– cuando dice que el cometido de la plástica no es dejar que el espectador continúe con el malestar que le provoca la visión inacabada, frente a lo tridimensional o cúbico de la impresión natural, y que le obliga a hacer un gran esfuerzo para formarse él mismo una representación visual clara; su cometido consiste, por el contrario, en proporcionarle esta representación visual, y de ese modo, eliminar lo cúbico, lo torturante.

Mientras una figura plástica impresiona como algo cúbico, está en la etapa inicial de su creación artística; sólo cuando, a pesar de ser cúbica, da la impresión de algo plano, ha adquirido una forma artística.

Lo que Hildebrand llama "torturante cúbico" no es, en el fondo, más que un residuo de la inquietud que dominaba al hombre ante las cosas del mundo exterior, en su confusa conexión y el eterno cambiar; no es otra cosa que el último

punto de partida de toda creación artística, es decir, el afán de abstracción –concluye Worringer.

Pero este dualismo de la vivencia estética –empatía y abstracción– no es definitivo, sino que los dos polos de la oposición no son otra cosa que niveles diferentes de una necesidad común –señala–, que parecería ser la esencia última y más profunda de cualquier vivencia estética: el deseo de alienarse del propio yo.

En el afán de abstracción, el ansia de alienación del yo es más intensa y consecuente: en este caso, no se manifiesta –como en el afán de proyección sentimental– en forma de un anhelo de desnudarse del ser individual, sino como un impulso de redimirse, mediante la contemplación de algo necesario e inalterable, de la contingencia de lo humano en sí, de la arbitrariedad aparente de la existencia orgánica en general. La vida como tal se percibe, de ese modo, como un obstáculo para el goce estético.

Es posible que no sea fácil aceptar que el afán de proyección sentimental supone también, en el fondo, un ansia por alienarnos del propio yo, sobre todo si se comparte la afirmación de que el goce estético es un auto-goce objetivado.

En este caso, se está diciendo precisamente que la proyección sentimental es una afirmación del propio yo. Pero, al introducir nuestra ansia de actividad en otro objeto –señala Worringer–, nos encontramos dentro de él; al quedar absorbido nuestro afán de vivencia interna por un objeto exterior, por una forma exterior, estamos redimidos de nuestro ser individual. Sentimos que nuestra individualidad se proyecta, por decirlo así, en un ámbito claramente deli-

76 mitado, frente a la diferenciación infinita de la conciencia individual. Esta objetivación del yo supone, en el fondo, una alienación del yo.

Worringer concluye este razonamiento expresando que probablemente no sea temerario considerar el ansia de alienarse del propio yo como la esencia última y más profunda de todo goce estético y, quizás, incluso de la propia felicidad humana.

El impulso de alienarse del yo –que se hace extensivo a la vitalidad orgánica en general– se contrapone, pues, como afán de abstracción, en posición de antagonismo absoluto, al impulso de alienación referido sólo a la existencia individual, tal como se manifiesta en el afán de proyección sentimental característico de la *Einfühlung*.

Pocos años después de publicar *Abstracción y empatía* (1908), en la introducción a *La esencia del estilo gótico* (1911), Worringer hace una declaración de principios teóricos que da sentido a su planteamiento de la abstracción y, a la vez, lo complementa: no se trata de una reflexión técnica lo que lo lleva a defender lo trascendente en la obra de arte, sino la asunción de un modo de entender el arte con larga tradición a lo largo del siglo XIX, vinculado a un conocimiento intuitivo, alternativo del que deriva del uso de la razón.

La base sobre la que descansa el conocimiento histórico del propio yo –declara al principio del texto– tiene que ver con el hecho de que nunca nos despojamos de los supuestos esenciales de nuestro pensar y sentir presentes. Esta condición de la investigación histórica no es, en cambio, para Worringer, una rémora psicológica de estudioso dis-

traído, sino que, a su juicio, cuanto más fino y penetrante sea un historiador, más sabrá resignarse de que, para concebir y valorar los hechos del pasado se parte sobre todo de los ideales propios del historiador, no de los propios supuestos del episodio.

Califica de ingenuo el realismo histórico que fundamenta en las propias limitaciones intelectuales del estudioso el derecho a falsificar la historia, y cita a Nietzsche cuando denuncia el equívoco que considera una conducta objetiva la de quien valora opiniones y actos del pasado con criterios de la mayoría de los hombres del presente, mientras considera subjetivo a cualquier historiador que se niegue a conceder valor canónico a estas opiniones populares.

Cuando un historiador ya ha fijado y establecido los hechos históricos –precisa Worringer–, pasa a interpretarlos, con lo que se ve obligado a inferir supuestos inmateriales que antaño dieron vida a aquel material; esta manera de proceder supone un salto al vacío sin otra garantía de certidumbre que la intuición.

Hipótesis intuitivas que no equivalen a fantasías caprichosas: se trata más bien de los experimentos que hace el instinto cognoscitivo cuando, para penetrar en la oscuridad de los hechos, los cubre de una red de posibilidades, cuyos puntos más aparentes son los polos contrarios a nuestras representaciones.

No hay otra solución que, a partir del centro firme que constituye nuestro yo, construir una “superficie suplementaria de conocimiento”, que obtenemos desdoblado idealmente nuestro yo en su contrario. En el fondo, ¿qué

importa que las verdades tengan un carácter hipotético? El conocimiento de la realidad histórica nos está vedado, como nos está vedado, según Kant, el conocimiento de las “cosas en sí”.

Frente al realismo histórico que nos ha dado el conocimiento superficial y exterior de los hechos religiosos y artísticos, la investigación histórica intuitiva es menos autocomplaciente; trata de dar una interpretación viva de estos mismos fenómenos. Por eso, pone en tensión todas las energías sintéticas del espíritu.

LAS VANGUARDIAS CONSTRUCTIVAS

Sobre la noción de vanguardia

La idea de vanguardia ha sido, junto con la de modernidad, uno de los ídolos de la conciencia del siglo xx, lo que no ha comportado el mínimo afán de precisión a la hora de definir su sentido y, por tanto, delimitar su vigencia. La convicción generalizada de que lo que caracteriza lo moderno es el hecho de ser consecuencia del cambio constante convirtió la noción difusa de vanguardia en un producto típico de la modernidad. Esta ficción consiguió relativizar su cometido histórico en la sustitución de la idea de forma: es decir, en el cambio del planteamiento sistemático, tipológico, que caracterizaba el clasicismo, por la noción inmanente de formalidad moderna, libre de coacciones previas, en la que no hay reglas y en la que, en todo caso, el sistema de los vínculos que determinan la consistencia formal no se desvela hasta el final del proceso de creación.

Las vanguardias han sido consideradas casi siempre el producto de un estado típico de los espíritus eternamente insatisfechos, proclives al cambio permanente, que aprovechan cualquier ocasión para poner el arte boca abajo. Entendidas así, como efecto de la desazón congénita que padece quien sufre un síndrome de inquietud profunda, el propio concepto de vanguardia queda relativizado: de este modo, se habla de las vanguardias de los años veinte, pero también de las de los años cincuenta, de los sesenta, y así sucesivamente. Desde esta perspectiva, la vanguardia no sería otra cosa que la manera típica de desarrollo del arte moderno, ya que en la mayoría de los casos lo moderno se identifica con la inconstancia, con el deseo de cambio

constante, a falta de otros criterios más rigurosos para caracterizarlo.

No, las vanguardias históricas no deben su nombre al hecho de que se produjesen hace mucho tiempo, iniciando una manera de evolución del arte basada en la autosustitución compulsiva: al contrario, precisamente es su excepcionalidad lo que les da la significación histórica, su papel como agentes de un cambio radical en la manera de entender la forma y los criterios para producirla sin cambiar la naturaleza –pero sí el sentido– de la condición formal del objeto que el clasicismo había instituido.

Las vanguardias responden –justo es reconocerlo– a una mentalidad singular de unos personajes asimismo atípicos, en un momento determinado de la historia del arte y del pensamiento artístico; pero fue precisamente la confluencia de un cúmulo de circunstancias lo que, sin duda, propició su emergencia: por una parte, el perfil complejo de unos artistas, con clara tendencia a la reflexión, en el sentido más amplio del término, y la suficiente capacidad teórica para realizarla; por otra, un momento histórico en el que la teoría del arte parece que ha culminado un proceso de reflexión sobre la forma que arranca en Kant, se desarrolla a lo largo del siglo xix, por medio de la corriente formalista –como se ha visto–, y encuentra en Worringer cierto nivel de síntesis en la definición del sentido estético de la abstracción.

El interés por los planteamientos del mundo propios de la teosofía les dio cierto impulso “espiritual”, suficiente para cuestionar las convenciones sobre las que se asentaba el arte hasta entonces, con un sentido de trascendencia que probablemente era ajeno al fundamento real de sus doc-

80 trinas: las incursiones de los vanguardistas en el discurso filosófico son inconscientes, en muchos casos, y el recurso a teorías de pensadores contemporáneos, a menudo precipitada y demasiado instrumental. De todos modos, el punto de vista que daba a los vanguardistas el hecho de ser pintores en ejercicio hacía que buscasen en el discurso la autoridad teórica para proponer ideas sobre el arte surgidas del conocimiento intuitivo que les proporcionaba la práctica del arte.

El ideal estético de la formalidad moderna, que encuentra el origen en la configuración específica de la obra de arte –fruto de lo que Kant define como “finalidad sin fin”–, reverbera a lo largo del siglo XIX en la obra teórica de unos artistas que, en la medida que tenían conciencia de la creación por experiencia propia, sitúan en el reconocimiento de la forma el ámbito relevante del juicio estético. Esta tradición formalista es –como se ha visto– la condición de posibilidad de la vanguardia.

La asunción del estatuto autónomo de lo artístico respecto de otras realidades de la vida se definía, pues, por oposición a la convicción de ascendencia hegeliana del arte como expresión visual de la idea. Tal circunstancia acentuó el componente constructivo –formador– de unos sistemas de pensamiento y acción que lograron cambiar la propia idea de la concepción de la obra, sin relajar un ápice su formalidad: al contrario, intensificaron la tensión de los vínculos internos que convierten un universo ordenado en un producto artístico.

Limito la definición de vanguardia –como se apreciará en el propio título: “Las vanguardias constructivas”– a las

doctrinas que cambiaron el sentido de desarrollo del arte con la propuesta de un nuevo concepto de forma, dejando fuera de tal caracterización los movimientos, más o menos contemporáneos de los anteriores, habitualmente considerados vanguardistas, que se centran en la acción crítica –moral o ideológica– y que tienen por objeto liberar el arte de las convenciones a que, desde su perspectiva, lo somete la sociedad burguesa. El calificativo de “constructivos” con el que defino los sistemas vanguardistas que me propongo presentar es lo suficiente explícito para que nadie considere mi opción teórica como fruto de una visión reductiva o de un lapso imperdonable.

Las vanguardias que trataré de esbozar fueron, por otra parte, un fenómeno efímero, caracterizado por una gran intensidad –reflexiva y productiva, a la vez–, en un período corto de tiempo: si se quiere ser preciso, atendiendo tanto a los textos como a las obras, se puede establecer como ciclo intenso de la vanguardia el que abarca los años comprendidos entre 1915 y 1923. La obra –tanto teórica como pictórica– de los personajes a que me referiré continúa, naturalmente, con una orientación similar después de este año, pero, en la medida en que la vanguardia culmina en la formulación de un sistema formal nuevo, el desarrollo personal de tal sistema no se puede considerar propiamente una actividad vanguardista: es simplemente consecuencia de una biografía más o menos coherente.

En realidad, el sistema formal que proponen las vanguardias constructivas tampoco puede desarrollarse en los términos en que se plantea; los principios formales sobre los que se basa la vanguardia están destinados a fecundar el

arte posterior, y dar a las obras correspondientes un sentido estético que en otro caso no habrían tenido, no a reproducirse más o menos académicamente: las obras tardías de Mondrian, como las de Kandinsky y Malevitch, lo corroboran. Jeanneret encontró en la arquitectura un ámbito propio de elaboración formal; acaso por ello su pintura posterior al período vanguardista no se sintió comprometida en el desarrollo de los principios del purismo.

Centraré mi reflexión en la obra teórica de unos pocos personajes, por la importancia que tuvieron en la definición de los sistemas correspondientes; ello no quiere decir que considere que las doctrinas respectivas son fruto de la mente individual: tan sólo trato de reconocer su incidencia personal, definitiva en la elaboración de un sistema de ideas sobre el arte alternativo que sobrevivía en los años del cambio del siglo XIX al XX.

Obviaré la referencia al cubismo y demás movimientos prevanguardistas porque considero que, si bien fueron decisivos para el desarrollo de las vanguardias —como reconocen sus propios protagonistas—, no asumen la condición de propuesta sistemática, esencial para cualquier doctrina propiamente vanguardista. La opinión de algunos vanguardistas genuinos sobre el papel del cubismo en el proceso de cambio que propiciaron las vanguardias —en especial, la de Malevitch— corrobora mi punto de vista. No pretendo, en cambio, en ningún caso, relativizar la importancia del cubismo en el fenómeno que me ocupa: confío que las palabras de los propios autores a los que me referiré sitúen este efímero pero intenso episodio de la historia de la pintura en el lugar que le corresponde.

Tampoco me detendré en referencias a la biografía ni al proceso de evolución artística y teórica de los autores: todos tuvieron que dar el paso desde el postimpresionismo difuso de finales del siglo XIX hasta el sistema que cada uno de ellos propuso, para lo cual por lo común pasaron por momentos fauvistas, cubistas y futuristas, asistiendo de manera activa a la sustitución rápida de doctrinas que se dio durante los primeros quince años del siglo XX. Trataré tan sólo de enumerar los rasgos fundamentales de sus respectivas construcciones teóricas, referencias auténticas a la hora de definir el sentido estético de las vanguardias constructivas, pues se trata de un episodio a todas luces fundamental para el desarrollo de este ensayo.

Kasimir Malevich

Me atendré a la selección de textos escritos entre 1915 y 1922, publicados en castellano por Alberto Corazón en 1975, porque contienen el núcleo teórico del suprematismo, nombre que Malevich (1878–1935) dio a lo que consideraba “el nuevo realismo en pintura, en tanto que creación absoluta”.

Arranca del hecho que los pintores contemporáneos trataran de reducir las formas a cuerpos geométricos y, más concretamente, al cono, al cubo y a la esfera. El propio Cézanne decía que su tendencia a la geometrización no se debía a una aspiración de simplicidad, sino a un propósito de alcanzar la claridad en la expresión. A pesar de ello, Malevich reconoce que Cézanne no consiguió la expresión de construcciones plásticas sin base figurativa,

82 si bien su pintura ha permitido que “el gran movimiento cubista” la desarrolle.

Los cubistas –precisa– utilizaron intuitivamente el esquema de contrastes que se encuentra ya en la pintura de Cézanne, pero sólo lo pudieron realizar en un proyecto académico, lógico en apariencia, que consistía en reproducir la plenitud del objeto representado. Esta deuda con la representación define, como es lógico, el límite entre el cubismo y el proyecto constructivo, tanto de Malevich como del resto de creadores cuyas doctrinas pictóricas glosaré en esta sección.

Según Malevich, Cézanne provocó pequeños desplazamientos de formas, pero no podía alcanzar una construcción puramente pictórica; el cono, el cubo y la esfera son, en efecto, figuras de la organización de las construcciones pictóricas, aunque el *Autorretrato*, de la colección Chitchovine de Moscú, es –a su juicio– el mejor cuadro que jamás pintó: no se ha visto tanto el rostro –dice– como para no haber introducido en las formas algo de pictórico; algo que ha sentido, más que visto. Quien posee el sentido de la pintura, ve menos el objeto; quien ve sobre todo el objeto, posee, en cambio, menos sentido de la pintura: tal es la idea esencial de arte que propone Malevich.

En los trabajos de Cézanne, la esencia era la pesadez; en cambio, a medida que Picasso se acerca al cubismo, sus trabajos se hacen más ligeros, estéticos, y no alcanzan el estadio de monumentalidad y de contenido dinámico más que en *El hombre del clarinete*; en esta obra –dice Malevich–, el carácter dinámico de las formas alcanza el momento culminante del cubismo: el desarrollo dinámico posterior encuentra su lugar en el futurismo y en el suprematismo.

Estas referencias a Cézanne se llenan de sentido en la consideración que Malevich hace del cubismo como episodio fundamental, previo al suprematismo: supone un objetivo necesario para el desarrollo de la pintura: “no restituir objetos, sino hacer el cuadro”. El propósito constructivo que la vanguardia atribuye a la pintura –frente al cometido puramente representativo, propio de la tradición pictórica– queda subrayado con este reconocimiento de uno de los aspectos más nuevos del cubismo: enfrentarse al cuadro como a un proyecto que se rige por criterios de orden que son autónomos respecto de la realidad vivida.

El cubismo y el futurismo crearon el cuadro a partir de restos y fragmentos de los objetos, en provecho de las disonancias y el movimiento: la gran tarea académica que se planteó a los pintores cubistas fue –a juicio de Malevich– conseguir la representación de los objetos en toda su plenitud; por ello, hubieron de utilizar los datos suministrados por la razón y la visión, a la vez. No obstante –continúa–, pronto se vio que no se trataba de representar el objeto en toda su plenitud, sino que, por el contrario, era indispensable su pulverización y su descomposición en elementos constitutivos, en tanto que contrastes pictóricos. El cuadro se consideró desde entonces como un encaje de las contradicciones de la pintura y de las líneas gráficas que eran necesarias como material básico para el andamio de una nueva construcción.

En el segundo momento del cubismo, el que los críticos califican de sintético, el pintor incorpora al objeto –señala Malevich– estímulos complementarios con el fin de que la construcción formal consiga la tensión necesaria. En efecto,

la escasez de elementos con que los cubistas iniciales afrontan la construcción de sus cuadros puede limitar el universo de sugerencias del pintor: es por este motivo que a menudo los cubistas del segundo estadio introdujeron el material, no como tal, sino como un añadido pictórico.

“El cubismo no es una descomposición burguesa, como piensan los socialistas –dice Malevich: el cubismo es un arte que pulveriza los resultados de las doctrinas anteriores y de las servidumbres creativas de los movimientos pictóricos; supone una emancipación del pintor, que se libera de la sumisión imitativa del objeto para alcanzar la creatividad inmediata de la invención.” El cubismo –añade– no es sólo conocimiento de un nuevo principio, sino que sitúa nuestra conciencia sobre la nueva representación filosófica real del mundo: a través del cubismo, se conoce la esencia de la edificación natural según la naturaleza física, mediante la experiencia que conduce al desarrollo de la sensibilidad interior de la medida, en relación con el establecimiento de las formas, las escalas heterogéneas y el peso.

El cubismo –concluye– se divide en cuatro grados: el primero, geométrico y abstracto, es el conocimiento de la forma pura; el segundo se basa en la forma pura; el tercero es aquél en el que la tensión de la pintura entra en contacto con materiales variados, en tanto que elementos pictóricos de superficies planas particulares que no se pueden alcanzar mediante la imitación (pero que son necesarios en el desarrollo de la plenitud pictórica de las superficies planas de las construcciones), y es en el cuarto grado que los *collages* de los materiales empiezan a desarrollarse en el relieve y en el bajorrelieve. A partir de aquí, entramos en la edificación de

una nueva arquitectura, cuyo interés contemporáneo puede ser definido por la medida de la expresión económica.

Las referencias al futurismo a menudo están mezcladas con los comentarios sobre el cubismo: a veces habla de cubofuturismo, atribuyéndoles rasgos análogos. En todo caso –señala, a propósito del futurismo–, el estado de los objetos se ha vuelto más importante que su esencia y su sentido: este nuevo orden de los objetos ha obligado a la razón a estremecerse. Excluyendo la razón y poniendo por delante la intuición, en tanto que subconsciente, los cubofuturistas utilizan en sus cuadros, al mismo tiempo, formas que son creadas por la razón para su propio uso; en el futurismo veíamos formas de vida real en lugares inoportunos. Más que provocar el caos del movimiento de la vida contemporánea –añade–, la intuición no podía sino encontrar nuevas bellezas en los objetos ya creados, como sucede con el cubismo.

Malevich establece los límites de la aportación del futurismo cuando dice que en sus cuadros encontramos un objeto que se aleja o se acerca, o bien un espacio coloreado, pero, en todo caso, no encontraremos lo que es esencial: la forma pictórica propiamente dicha.

El papel transitivo que otorga al futurismo se pone de manifiesto cuando declara que “el dinamismo en pintura no es nada más que una revolución que tiende a hacer salir las masas pictóricas del objeto hacia formas autónomas que no designan nada; es decir, hacia la hegemonía, respecto de las formas racionales, de las formas pictóricas que constituyen un fin en ellas mismas; hacia el suprematismo, en tanto que nuevo realismo pictórico”.

Asume su momento futurista como un estadio intermedio hacia el suprematismo: "El honor que se debe a los futuristas es haber prohibido pintar muslos femeninos, retratos y guitarras en claros de luna. Han dado un paso enorme. Han rechazado la carne y han glorificado las imágenes. Hasta ahora, el pintor había ido siempre tras las cosas: al ir detrás de la forma de los objetos no podemos avanzar hacia la autonomía pictórica."

Los futuristas no se han podido deshacer de la figuración: el hecho de haber expulsado parcialmente la razón del campo del lienzo les ha permitido construir el cuadro de la nueva vida, pero nada más. Han tratado de no representar más que la impresión de movimiento, y para restituir el movimiento de la vida contemporánea se ha de operar con sus mismas formas. En el fondo de la destrucción de la integridad de los objetos que pretenden los futuristas no hay la traducción del movimiento de los objetos, sino la simple destrucción en nombre de la esencia puramente pictórica, es decir, en la dirección que desemboca en la creación no figurativa.

Pero la conciencia, que tiene el hábito de la razón utilitaria, no podrá reconciliarse con el sentimiento que conduce a la destrucción de la figuración. Todos los creadores de arte van a remolque de las formas creadoras de orden utilitario: los cuadros de los naturalistas tienen las mismas formas que existen en la naturaleza. La forma intuitiva, no obstante –concluye–, ha de salir de la nada.

Malevich sitúa el futurismo un paso más avanzado que el cubismo en el proceso hacia la nueva plástica; a pesar de ello, le niega cualquier estatuto en la historia del arte

que no sea el de movimiento reformista, paso intermedio hacia la revolución suprematista, que en el año 1915 ya está dispuesto a realizar. Las palabras siguientes sintetizan su sentimiento frente al cubismo y el futurismo dentro de la evolución de los ideales artísticos: "La relación del futurismo con los objetos, con las máquinas, con el mundo exclusivo de la creación urbana, es la misma que la de Manet con la catedral de Rouen, en el sentido pictórico. Para el futurismo, los objetos y las máquinas no existían propiamente, eran los medios, los símbolos que expresaban la velocidad de la dinámica. Si los cubistas –hoy pintores académicos– y todo el mundo del arte prefuturista consideraban el objeto como un contenido de la pintura, el futurismo, a su vez, consideraba el automatismo como un contenido dinámico de ella. El futurismo se encuentra en el último estadio de la expresión figurativa del movimiento, después de haber concebido nuevos sistemas de estructuración de estas cosas."

En su propósito de fundamentar el arte nuevo, basado en una conciencia de la forma, no duda en considerar las experiencias cubistas y futuristas como fruto de un pensamiento intuitivo, y reivindica la razón y la conciencia como sus facultades superiores. No obstante, en general, se atribuye al pensamiento intuitivo –reconoce– una superioridad clara, que proviene de su capacidad para prever y superar el tiempo. En arte –insiste–, la intuición sólo ha investigado y ha encontrado lo nuevo, lo estético, en los objetos ya creados: el conocimiento del fin precede a la creación racional, y la conciencia de sí mismo es un medio. La creación intuitiva –concluye– es inconsciente y no tiene ni fin ni respuesta precisos.

Su pensamiento a propósito de la intuición y el nuevo arte se puede sintetizar en la sentencia siguiente: “El sentimiento intuitivo ha encontrado una nueva belleza en los objetos: la energía de las disonancias que resultan del encuentro de dos formas [...] Todos estos aspectos temporales de los objetos y su anatomía han llegado a ser más importantes que la esencia, y han estado tomados por la intuición como medio de calificación del cuadro. Gracias a ello, estos medios eran utilizados de tal manera que el carácter inesperado del encuentro de dos estructuras anatómicas provocase una disonancia con una fuerza de tensión extrema...”

En efecto, tanto en el cubismo como en el futurismo los colores estaban –a su entender– reprimidos por el buen sentido, y su fuerza se debilitaba y apagaba. Cuando consiguieron vencer el buen sentido, actuaron sobre la forma real de los objetos, poniendo de manifiesto el rechazo que sentían por ella. En una referencia directa al fauvismo, dice que los colores han madurado pero que su forma no ha madurado en la conciencia: he aquí el motivo –precisa– por el cual los rostros y los cuerpos son rojos, verdes o azules.

Todo ello se da en el momento preciso del cambio hacia la creación de las “formas pictóricas” que constituyen su propio fin. Eso no sucederá, de todos modos, hasta que las formas salgan de las masas pictóricas. Estas formas no serán repetición de los objetos que pueblan la vida, sino que serán en sí mismas un objeto vivo.

Las ideas anteriores establecen las condiciones intelectuales que enmarcaron la emergencia del suprematismo, doctrina que recoge el proyecto artístico de Malevich: “Pero yo me he transfigurado en el cero de las formas y he ido más

allá del cero hacia la creación, es decir, hacia el suprematismo, hacia el nuevo realismo pictórico, hacia la creación no figurativa.” Entendido como principio de una nueva cultura, plantea el suprematismo como una victoria frente al salvaje y al mono, tal es la magnitud de progreso que le atribuye.

Malevitch considera, en cambio, la razón intuitiva como la única capaz de equilibrar la razón utilitaria en el arte nuevo: el cuadrado –dice– no es una forma del subconsciente, sino una forma de la razón intuitiva; es el rostro del arte nuevo; es el primer paso de la creación pura en arte. Nuestro mundo es el arte que se ha vuelto nuevo: ya no es figurativo, sino arte puro. Todo ha desaparecido; ha quedado la masa del material a partir del cual se construirá la nueva forma.

En el arte del suprematismo, las formas vivirán igual que las formas vivas en la naturaleza: todo anuncia que el hombre ha llegado al equilibrio; parte de un estado con una razón y va hacia un estado con dos razones: la razón utilitaria y la razón intuitiva. Hasta ahora –precisa Malevitch– ha habido un realismo de los objetos pero no de las realidades coloreadas pictóricas, realidades concebidas de manera que no dependen, ni por la forma, ni por la cultura, ni por la posición, una de otra. Cada forma es libre e individual: cada forma es un mundo. A partir de estas palabras, la construcción formal del cuadro es un veredicto contra la figura, “consagrada por el artista a una fosa eterna”. Los suprematistas han dirigido el combate para liberar los objetos de la obligación del arte.

El criterio de economía es fundamental para la definición de los valores suprematistas; Malevich lo plantea desde una perspectiva casi cosmológica: todos los actos se llevan a

86 cabo mediante un gasto de energía del cuerpo y todo cuerpo aspira a la conservación de la energía; por tanto, cada uno de mis actos –señala– se ha de realizar con un medio económico.

Todos los acoplamientos de formas –manifiesta– no están determinados por exigencias estéticas, sino por una exigencia económica; las últimas corrientes del arte (cubismo, futurismo, suprematismo) están fundamentadas sobre este hecho. La revolución –continúa– no es sino la deducción de una nueva energía económica que anida la intuición mundial. En el suprematismo –añade–, la acción en el ámbito de una superficie o un volumen está controlada por una relación geométrica económica.

En la creación infinita, se produce una transformación de los materiales y la formación de los nuevos acoplamientos energéticos; como consecuencia, cada serie de movimientos cambia la forma como resultado de consideraciones económicas: en el suprematismo, el negro y el blanco actúan como energías que desvelan la forma. Los tres cuadrados suprematistas suponen el establecimiento de divisiones y construcciones del mundo muy precisas: el cuadrado negro como signo de economía; el rojo, como señal de la revolución, y el cuadrado blanco, como puro movimiento.

En cuanto a los criterios de composición de la obra, Malevich vincula la idea de la consistencia a la idea de verdad: sólo los pintores mediocres –dice– disimulan su arte bajo el criterio de sinceridad; el arte tiene necesidad de verdad, no de sinceridad –señala, asumiendo un postulado básico del formalismo.

La idea de creación es muy importante en el pensamiento de Malevich: crear –señala– es siempre distinto de repetir –o reproducir– con más o menos habilidad. A su juicio, el pintor es creador cuando las formas de su cuadro no tienen nada en común con la naturaleza; es artística la construcción que sale “del peso de la velocidad y de la dirección del movimiento”, no de las interdependencias de las formas y el color, ni del gusto estético, o del preciosismo de la composición.

Es evidente que describe con más precisión lo que el arte no es que lo que es, a la luz de su teoría: “el peso de la velocidad y la dirección del movimiento” eran, sin duda, principios del futurismo –doctrina que, como se ha visto, le impresionó mucho– que, a su entender, no fueron suficientemente asumidos por una pintura todavía demasiado vinculada al arte del pasado. “Se ha de dar a las formas la vida y el derecho a una existencia propia.” Con estas palabras, expresa su idea de arte, claramente heredera de las teorías formalistas que he presentado más arriba, tanto en lo que se refiere a la importancia del aspecto visual como a la conciencia de que la forma existe de modo autónomo respecto a los objetos de la realidad.

Es notoria su obsesión por la definición de un arte comprometido con la construcción del mundo de hoy –está escrito en 1915–, que todavía no existe, a pesar de que –a su entender– se dan las condiciones para su emergencia: “En algún lugar, en las profundidades de la intuición, están subyacentes leyes y conceptos exactos, que han tenido dificultades para vencer nuestra imperfección, y probablemente por eso pensamos que la forma se hace para nuestro uso

doméstico cotidiano, a pesar de que en realidad avanzamos por un camino con destino diferente.”

Wassily Kandinsky

Al principio de *De lo espiritual en el arte* (1912), Kandinsky (1866–1944) declara que cada período de la cultura produce un arte propio que no se puede repetir. Esta convicción no dejaría de ser un tópico si no fuera que lo dice un personaje fundamental para el cambio radical de criterios estéticos que se dio durante la segunda década del siglo xx. Lo que hay detrás de estas palabras no es tanto la idea de identificar arte y tiempo histórico como la de rechazar el arte del pasado. A veces —matiza—, el parentesco espiritual con un período del pasado puede explicar el recurso a sus formas: sólo este tipo de recurso al pasado contiene el germen de futuro.

“Comprender” —aclara— es formar y atraer al espectador hacia un punto de vista. El arte que sólo es hijo de su tiempo puede acoger lo que satura claramente la atmósfera del momento: este arte, que sólo es hijo de su tiempo, nunca crecerá lo suficiente como para engendrar futuro; es un arte castrado. Tiene poca duración y muere moralmente cuando desaparece la atmósfera que ha provocado. El otro arte, capaz de evolucionar —concluye—, radica también en su período espiritual, pero no se limita a ser un eco y espejo del mismo, sino que posee una fuerza profética vivificadora.

La vida espiritual es, para Kandinsky, un movimiento complejo pero determinado, que conduce hacia adelante y hacia arriba: este movimiento es el conocimiento. Puede

adoptar diversas formas, pero en el fondo conserva siempre el mismo sentido interior, el mismo fin. El desarrollo artístico es un proceso de diferenciación que destaca lo que es puro y eternamente artístico, de la personalidad del autor y del estilo de la época: estos dos elementos, personalidad y estilo, no sólo son fuerzas concomitantes sino que también constituyen un freno para el progreso del arte.

El estilo personal y temporal crea en cada época muchas formas concretas que, a pesar de las diferencias aparentes, están emparentadas orgánicamente, de manera que se pueden considerar una sola forma: su sonido interior no es más que un sonido general. Los elementos personal y temporal son de naturaleza subjetiva: tanto la época como el artista quieren reflejarse, expresarse. Lo puro y eternamente artístico es el elemento objetivo que se hace comprensible con la ayuda del elemento subjetivo.

De este modo explica Kandinsky su idea de los componentes de la práctica del arte, en relación con las convenciones del tiempo histórico. Es interesante observar, en su pensamiento, tanto el rechazo a cualquier planteamiento sociológico del arte —cualquier intento de explicarlo como expresión del tiempo—, como la identificación de lo espiritual con el conocimiento, dimensión específica del nivel de lo artístico.

En cuanto a la génesis de la abstracción, subraya que la renuncia a lo figurativo —paso fundamental hacia lo abstracto— coincidió, en sentido gráfico y pictórico, con la renuncia a la tercera dimensión. De todos modos, esto reduce las posibilidades de la pintura a la superficie real del lienzo, con lo que la pintura adquiere un matiz claramente material. Los esfuerzos para liberarse de este materialismo y esta limita-

88 ción, junto con la tendencia a la composición, condujeron naturalmente –señala– a prescindir de la superficie. Los artistas intentaron situar el cuadro sobre una superficie ideal que habrían de crear frente a la superficie real del lienzo. La composición con triángulos planos condujo, así, a la composición con triángulos plásticos, tridimensionales, es decir, pirámides, lo que se llama *cubismo*.

No obstante –concluye–, pronto se produjo el empobrecimiento que comporta la inercia, lo cual llevó a ensayar otras posibilidades: el grosor de una línea, la situación de la forma sobre la superficie, la intersección de dos formas, son ejemplos suficientes de la extensión gráfica del espacio. El color ofrece posibilidades parecidas: utilizado convenientemente, avanza o retrocede, y convierte el cuadro en una entidad flotante, lo que equivale a una extensión pictórica del espacio.

Reconoce a Cézanne el mérito de haber convertido una taza en un ser animado o, mejor dicho, el mérito de reconocer en una taza a un ser: considera que ha elevado la “naturaleza muerta” a una altura en la que las cosas exteriormente muertas cobran vida; ha tratado las cosas como seres humanos. No es un hombre, ni una manzana, ni un árbol lo que representa, sino que el artista utiliza todos esos elementos para crear un objeto de resonancia interior pictórica que se llama “imagen”.

Matisse –observa– pinta imágenes en las que no necesita objetos como punto de partida; utiliza tan sólo los medios exclusivos de la pintura: color y forma, a pesar de que, como a Debussy, le cuesta alejarse de la belleza acostumbrada; el impresionismo corre por su sangre.

Con esta belleza no se identifica, en cambio, otro parisiño, el español Pablo Picasso: arrastrado por los imperativos de la autoexpresión, pasa de un extremo al otro; cuando entre ellos se abre el abismo, con un salto increíble pasa al otro lado, ante el horror de la caterva de seguidores que casi le habían dado alcance.

Así nace –a su juicio– el cubismo: Picasso, mediante las proporciones matemáticas, trata de llegar a lo constructivo. En sus últimos cuadros cubistas (1911), por la vía de la lógica llega a la destrucción de lo material; no por instinto de disolución sino por afán de una especie de fragmentación de las distintas partes y la diseminación de éstas en el lienzo. Matisse: color; Picasso: forma. Dos grandes vías hacia un mismo objetivo.

Para explicar la posición del artista en la sociedad, utiliza el símil del triángulo que se mueve lentamente, de manera casi imperceptible hacia adelante y hacia arriba: donde hoy se encuentra el vértice más alto, mañana se encontrará la sección siguiente. Es decir, lo que hoy es comprensible por el vértice más alto –y resulta un disparate para el resto del triángulo–, mañana será contenido razonable y sentido de la vida de la segunda sección. En el extremo del vértice más alto –señala– se encuentra un solo hombre. Los que están más cerca de él no le comprenden: indignados, le llaman farsante y loco. Así se encontró Beethoven en su vida: menospreciado y solitario en la cumbre.

No obstante, en todas las secciones del triángulo hay artistas: todo el mundo que va más allá del límite de su sección es un profeta. Si, en cambio, alguien no tiene una visión aguda, o bien la utiliza con fines bajos, o renuncia a

avanzar, sus compañeros de sección lo comprenderán y lo alabarán. Cuanto mayor sea la sección y cuanto más bajo sea su nivel, tanto mayor será la masa que comprenda el discurso del artista.

Los períodos en que el arte no tiene un representante de altura —señala— son períodos de decadencia espiritual: las almas caen constantemente de secciones superiores a inferiores, y todo el triángulo parece que está parado. En estos momentos, mudos y ciegos, los hombres dan una importancia exclusiva al éxito. El “qué” del arte desaparece en estos períodos: la única pregunta que interesa es el “cómo”: el arte pierde el alma —concluye.

La consistencia espiritual que plantea Kandinsky como condición para la práctica del arte le hace reconocer la Sociedad Teosófica como uno de los movimientos espirituales más importantes de su tiempo: constituida por logias —dice— que intentan aproximarse, por el camino del conocimiento interior, a los problemas del espíritu, en contraposición total con el positivismo, que representa una rémora para el progreso espiritual.

“Cuando la religión, la ciencia y la moral se ven sacudidas, los puntales externos se hunden, el hombre aparta su visión del exterior y se centra en sí mismo.” Con estas palabras, trata de caracterizar la necesidad interior como única salida para la situación de crisis en la que considera que se encuentra la sociedad de su tiempo. Reconoce a su amigo Arnold Schönberg como el único que en su música renuncia totalmente a la belleza acostumbrada y defiende todos los medios que conducen al fin de la autoexpresión. Schönberg sostiene que la libertad no puede ser absoluta

y, en el camino hacia la necesidad interior, ha descubierto las fuentes de la nueva belleza: sus vivencias musicales no son acústicas sino puramente anímicas; en él comienza la música del futuro.

La necesidad interior nace —a su juicio— de tres causas místicas y está constituida por tres necesidades místicas también: todo artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio; como hijo de su época, ha de expresar lo que es propio de la época, y, como servidor del arte, ha de expresar lo que es propio del arte en general. Pues bien, cuanto más fuerte sea la participación de las dos primeras en una obra de arte “actual”, tanto más fácil será el acceso al alma de sus coetáneos; cuanto mayor sea la participación del tercer elemento en la obra de arte “actual”, tanto más se debilitarán los otros dos y será más difícil al acceso de los coetáneos a la obra: “A veces, han de pasar siglos para que el sonido del tercer elemento llegue a los hombres” —concluye.

El desarrollo artístico consiste —en su opinión— en el proceso de diferenciación que destaca lo que es pura y eternamente artístico, del elemento personalidad y del elemento estilo de la época. Pero estos dos elementos no son sólo fuerzas concomitantes, sino también un freno para el desarrollo del arte.

Lo que denomina “necesidad interior” es la voluntad ineludible —dice— de expresar lo objetivo: hoy pide una forma y mañana pedirá otra; esta voluntad de expresión es el resorte que impulsa hacia adelante. En pocas palabras —añade—, el efecto de la necesidad interior —y, por tanto, la evolución del arte— es una expresión progresiva de lo eterno—objetivo en lo que es temporal—subjetivo.

En cuanto a los criterios de composición, utiliza una imagen prestada del mundo musical: la naturaleza, es decir, las circunstancias externas, siempre cambiantes, hacen vibrar constantemente las cuerdas del piano (el alma) mediante las teclas (los objetos). Los efectos que provocan –que a veces parecen caóticos– constan de tres elementos: el efecto cromático del objeto, el efecto de su forma y el efecto del objeto mismo, independiente de su forma y color. Más adelante, precisa: el movimiento aparentemente arbitrario de las formas sobre la superficie del cuadro puede parecer un juego gratuito con las formas: a pesar de todo, también aquí rige el principio de la necesidad interior.

Propone entender las obras de arte como la conjunción de tres fuentes diferentes: en primer lugar, la impresión directa de la naturaleza externa, expresada de manera graficopictórica: a tales obras las llama “impresiones”; en segundo lugar, la expresión, fundamentalmente inconsciente, generalmente imprevista, de procesos de carácter interno, es decir, que son impresión de la “naturaleza interna”: a tales obras las llama “improvisaciones”; en tercer lugar, expresiones de tipo parecido al anterior, pero que crean con una lentitud extraordinaria, mediante un trabajo largo y riguroso, a partir del primer boceto: a estas obras las llama “composiciones”.

A pesar de que reconoce que a menudo se utilizan composiciones desnudas que parecen casi la única posibilidad de expresar lo objetivo de la forma, ello es fruto del espíritu del tiempo: más allá de las construcciones geométricas –que son las más ricas en posibilidades, es decir, las más expresivas–, se ha de atender a la “construcción latente” que brota

imperceptiblemente del cuadro y está destinada al alma más que al ojo. Estas construcciones pueden resultar casuales e incoherentes en apariencia: en estos casos, la ausencia de coherencia exterior –precisa– es justamente su presencia interior. La impresión externa es aquí la impresión interna.

En cuanto a la belleza, es partidario de rechazar la belleza convencional del movimiento y declarar innecesaria y molesta la anécdota natural: así como no existen el sonido feo –puntualiza– ni la disonancia, ni en pintura ni en música, en estas artes cualquier sonido o combinación de sonidos son bellos (idóneos) cuando brotan de la necesidad interior.

A propósito de la intuición, dice que ha de ser el único juez y guía de toda forma puramente abstracta: el uso de las formas abstractas es –a su juicio– el único camino que tiene el artista para familiarizarse con ellas y adentrarse en su terreno: lo objetivo en arte se manifestó de manera especial en aquellos años, que se caracterizaron por una tensión particularmente fuerte, circunstancia que empujaba hacia el descubrimiento de las formas constructivas de la época.

En 1923, publica *Punto y línea sobre el plano*. Los once años transcurridos desde la publicación del libro que he presentado hasta aquí han constituido el período de mayor intensidad vanguardista, no solamente en la obra teórica y pictórica de Kandinsky, sino en la de todos los personajes que integran el núcleo fundamental de lo que he definido como vanguardias constructivas. Si en *De lo espiritual en el arte* se hace énfasis en la dimensión crítica respecto de las convenciones y en los fundamentos espirituales del nuevo arte, en *Punto y línea sobre el plano* hay una definición más concreta de su planteamiento de la pintura.

Haré un breve recorrido por los conceptos fundamentales de este tratado, para completar así la referencia a la contribución de Kandinsky al formalismo moderno.

Continúa considerando la época reciente como un período de crisis: “La pintura de otras épocas no ha estado tan desvalida como la actual.” En efecto, en otros momentos de la historia, era posible –señala– transmitir determinados criterios de composición, posibilidad que en el momento presente no se da. Ello hace necesario establecer las bases de una ciencia artística que sea capaz de proponer un análisis penetrante de la historia del arte, en lo que respecta a los elementos, a la construcción y a la composición de las obras.

Esta nueva ciencia artística sólo podrá surgir –precisa– cuando los signos se conviertan en símbolos, y el ojo y el oído abiertos permitan pasar del silencio a la palabra. “Quien no sea capaz de observar –concluye– ha de dejar en paz el arte teórico.”

Entiende el concepto de elemento de dos maneras: exteriormente, como cada forma del dibujo o la pintura, e interiormente, como la tensión que se genera en el interior de la obra entre sus unidades constitutivas. De hecho –precisa–, no son las formas exteriores las que materializan el contenido de una obra artística, sino las fuerzas vivas inherentes a la forma, es decir, las tensiones.

A propósito de la composición, que entiende como la “subordinación interiormente funcional de los elementos aislados y de la construcción”, dice que, cuando un acorde constituye perfectamente el objetivo pictórico propuesto, ha de ser considerado una composición. “El choque de la fuerza con la materia –señala– introduce en ésta lo viviente, que

se expresa en tensiones [...] La composición no es nada más que una organización exacta y regular, en forma de tensiones, de las fuerzas vivas cerradas en los elementos.”

La armonía general de una composición –concluye– puede consistir en diversos complejos que van creciendo hasta un máximo de antagonismo. Aunque estos antagonismos pueden tener un carácter inarmónico, su aplicación no ha de ser de carácter negativo, sino que pueden operar positivamente en la creación de una armonía de alcance más general.

No obstante, Kandinsky deja claro que las leyes de armonía de la naturaleza se ofrecen al artista no para ser imitadas, ya que la naturaleza tiene sus propios fines, sino para ser confrontadas con las del arte: la naturaleza es un modelo de orden para el arte, lo que no quiere decir que el arte tenga que utilizar el orden de la naturaleza. La diferencia entre el arte y la naturaleza no radica en las leyes fundamentales sino en el material que utiliza cada uno de ellos y que aparece ordenado según las leyes respectivas.

De todos modos, el concepto de “construcción descentralizada” es el que mejor refleja la noción de orden social sobre la que se apoya el formalismo kandinskiano: “en el momento en que un punto se desplaza del centro del plano básico, la bitonalidad se vuelve perceptible”, es decir, en el momento en que se abandona la construcción centralizada, se pierde “el sonido absoluto del punto” y se aprecia el “sonido del lugar”, diferente en cada caso, que ocupa dentro del plano básico.

Kandinsky entiende por “factura” el tipo de relación exterior de los elementos entre sí y con el plano básico, la cual depende de tres factores: de las características del plano

92 básico (liso, rugoso), del tipo de instrumento utilizado (pincel, espátula) y del modo de aplicación del material (ligero, compacto, punteado).

La factura no actúa por sí misma: naturalmente, ha de servir a la idea de composición (fin), de la misma manera que el resto de elementos (medios). En otro caso, parecería una disonancia interior, de manera que los medios se impondrían a los fines: lo exterior se impondría a lo interior, con lo que se incurriría en amaneramiento.

A ese respecto, la diferencia esencial entre arte figurativo y arte abstracto es que, en el primero, el sonido del elemento en sí mismo se encuentra velado, reprimido; en el arte abstracto, en cambio, se consigue un sonido pleno y descubierto.

La línea es, para Kandinsky, la antítesis absoluta del elemento pictórico primario: el punto; es un elemento derivado o secundario. Conforme a tal convicción, decide cambiar la palabra *movimiento*, de uso corriente en aquellos tiempos, por la de *tensión* para designar la fuerza presente en el interior del elemento, que aporta tan sólo una parte del movimiento activo: la otra parte está constituida por la dirección, determinada a su vez por el movimiento. Mientras la recta es la completa negación del plano, la curva contiene, en sí misma, el germen del plano.

En cuanto al método, Kandinsky reconoce que el objetivo primario de la investigación que supone *Punto y línea sobre el plano* es establecer unas reglas más o menos exactas, convencido de que en el futuro se ha de trazar un camino más exacto y objetivo que haga posible una labor colectiva en la ciencia y el arte. La ciencia se ha de fundamentar,

pues, sobre una base amplia que tendrá necesariamente carácter internacional.

Las afirmaciones basadas en la sensibilidad, arraigadas en la intuición –puntualiza–, obligan a hacer los primeros pasos por caminos prohibidos: la sensibilidad sola podría conducir, en estas circunstancias, a desviaciones peligrosas. Mediante métodos correctos, como es la aplicación simultánea de la intuición y el cálculo, es posible un avance relativamente seguro.

Al contrario, el avance se consigue mediante el trabajo sistemático; requiere la formación gradual de una terminología y, por fin, de un diccionario, que en un desarrollo posterior llevaría a la creación de una gramática. Finalmente, se habría de enunciar una teoría de la composición que sobrepasase los límites de las artes particulares y se refiriese al arte como un todo.

El “plano básico” es, en fin, el objeto de la atención de Kandinsky. La forma más objetiva del plano básico esquemático –dice– es el cuadrado: ambos pares de límites provocan un sonido igualmente fuerte. De todos modos, cada ser viviente –el plano básico incluido– tiene un arriba y un abajo que mantienen una relación incondicional y permanente: el “arriba” evoca la imagen de una soledad más grande, una sensación de soltura, de liberación y, finalmente, incluso de libertad. En cambio, toda forma dotada de cierta pesadez gana en peso al situarse en la parte superior del plano básico.

Cuanto más nos acercamos al límite inferior del plano básico, más espesa se vuelve la atmósfera, más próximos se sitúan los pequeños planos mínimos, mientras que las

formas más grandes y más pesadas se soportan con menos esfuerzo.

La izquierda del plano básico despierta una idea de soltura, de ligereza y, finalmente, de libertad. En cuanto a la ligereza, la izquierda se ve superada por el “arriba”, aunque el peso de la izquierda es, en cambio, muy inferior en comparación con el “abajo”.

La derecha es la continuación del “abajo”: la condensación, la pesadez y la atadura disminuyen, pero las tensiones chocan, a pesar de todo, con una oposición más grande, más espesa y más dura que a la izquierda. El movimiento hacia la izquierda, hacia la libertad, es un movimiento en distancia. El movimiento hacia la derecha es un retorno hacia casa.

Es evidente —concluye— que la menor desviación de la diagonal —es decir, del medidor de tensión, de la horizontal o de la vertical— es decisiva en el arte de la composición, especialmente en el arte abstracto. Una elección desafortunada en el formato del plano puede transformar un buen orden en un desorden caótico.

Kandinsky estudia también las relaciones con el límite del plano básico: la distancia entre la forma y los bordes tiene un papel muy importante en la formalidad del cuadro. A medida que se acerca al borde —observa—, una forma gana en tensión; en el momento en que se produce el contacto con el borde, esta tensión desaparece inmediatamente.

Piet Mondrian

Para la descripción del sistema neoplástico, me referiré a *La nueva imagen en pintura* (1917–1918) y a *Realidad natural y*

realidad abstracta (1919–1920), libros que recogen escritos de Mondrian publicados en la revista *De Stijl* entre los años 1917 y 1920. Éste es un período de madurez del autor en el que tanto la formulación teórica como la definición pictórica de la nueva plástica se pueden considerar concluidas.

No me detendré en la obra del poeta Theo van Doesburg, con quien Mondrian colaboró en *De Stijl*, porque no pretendo llevar a cabo una reconstrucción histórica del movimiento, sino tan sólo presentar los criterios formalistas de la vanguardia neoplástica, orientado a un propósito de mayor alcance.

Los textos que constituyen los libros que comentaré son relativamente autónomos; fueron publicados en números sucesivos de la revista y elaborados en torno a núcleos temáticos más o menos específicos. No obstante, he preferido centrar la glosa en los conceptos que considero relevantes para la definición de la doctrina neoplástica.

Comenzaré por una breve referencia a la idea de arte sobre la que el autor elabora su propuesta teórica: es preciso conocer la manera de entender las relaciones con la realidad y la vida antes de hacer cualquier otra referencia al pensamiento de Mondrian.

Si, como parece, la conciencia del hombre crece hacia lo abstracto, es decir, se desarrolla desde lo individual hacia lo universal, la nueva imagen no podrá volver jamás sobre sus pasos: una vez haya dado el gran salto desde lo subjetivo hacia lo objetivo, de lo individual a lo universal, lo subjetivo dejará de existir. La nueva imagen de lo puramente objetivo (la verdad) es otra belleza: una belleza que supera el arte —concluye.

En otro pasaje, señala –a propósito de lo anterior– que mientras que el artista como intérprete de la humanidad no haya crecido completamente hacia la interioridad, mientras continúe siendo un artista, y no un verdadero sacerdote, necesita poner una imagen de lo interior frente a sí mismo: sólo entonces podrá llegar a ser consciente del significado verdadero de lo uno y lo otro, por la relación pura entre lo interior (espíritu) y lo exterior (naturaleza). Sólo cuando el artista –y con él toda la humanidad– haya crecido hacia la interioridad (espíritu), el elemento interior se habrá hecho absoluto en él, y sólo entonces exigirá exterioridad absoluta.

No obstante –recalca–, mientras dure la etapa de transición se ha de estar atento: el verdadero artista continuará actuando subjetivamente, pero el deseo de objetivación puede hacer avanzar el tiempo: así, podrá nacer una apreciación del arte –equivocada, a ojos de hoy– que oscurecerá la manifestación expresiva del crecimiento lento pero cierto de lo bello hacia lo verdadero.

Mondrian plantea los dos extremos de la dualidad esencial del arte como manifestación de lo interior y lo exterior, de manera que en la nueva imagen no se rompe el lazo entre el espíritu y la vida: la nueva imagen no es, pues, la negación de la vida plena, sino que, al contrario, supone la reconciliación de la dualidad entre pulso y espíritu.

En cuanto al ámbito de la nueva pintura, relaciona su aparición y desarrollo con la influencia de la plena vida cultural moderna de la metrópoli: es lógico –dice– que la vida natural, sin madurar, no pudiera producir este arte. El temperamento artístico, la visión estética –manifiesta–, re-

conoce un estilo que la visión cotidiana no percibe, ni en el arte ni en la naturaleza: no se puede ver el estilo mientras se ve la materia individualmente. De este modo, la visión cotidiana impide que aparezca el arte: en el arte, no ve el estilo; prefiere que sea una descripción detallada.

El arte –señala– es una de las revelaciones de la verdad. No obstante, si bien siempre ha manifestado la verdad de la contradicción, sólo la nueva pintura la realiza por medio de la creación: la pintura natural sólo manifestaba la verdad de una manera velada y desequilibrada, mientras que la nueva imagen la expresa de modo concreto y equilibrado. La pintura, a pesar de que en definitiva es una e invariable, ha tenido a lo largo del tiempo manifestaciones muy variadas: los diferentes estilos –dice– se distinguen por causas de tiempo y lugar, pero en realidad son iguales. Por muy distinta que sea su apariencia, siempre nacen de lo universal, de lo más profundo, de lo que ya existe: todos los estilos históricos –asegura– tienen el afán de manifestar lo universal.

En este punto, interesa apuntar la idea que tiene Mondrian de la pintura tradicional y el sentido que atribuye a las experiencias premodernas, referente inmediato de sus propuestas. Su reflexión parte del reconocimiento de que, hasta los tiempos modernos, la pintura tenía como medio de expresión la apariencia natural de las cosas: la forma y el color naturales. No es extraño, pues, que provocara sorpresa, e incluso disgusto, que en los primeros años del siglo xx algunos pintores empezaran a utilizar la forma y el color con independencia del referente natural. Cita a Cézanne cuando dice que la modernidad se basa en aceptar otra visión

más consciente de la realidad: utilizar la forma y el color como medios de expresión en sí mismos es consecuencia de ver conscientemente lo que hasta ahora se había visto sólo inconscientemente. Es decir, no son las cosas mismas las que causan la belleza en la obra de arte, sino las relaciones de la línea y el color.

La cubista ya no es –para Mondrian– una imagen natural–plástica: busca la plástica, sobre todo la plástica, pero de un modo diferente. El cubismo continúa expresando lo individual, pero no según la apariencia que tradicionalmente se asocia a la perspectiva. Interrumpe la forma, la suprime parcialmente, y aporta otras formas y líneas: introduce la línea recta, incluso allí donde no está directamente presente en lo visible. El cubismo –continúa– cambia realmente la obra de arte en una apariencia que ha brotado del espíritu humano y que está, por tanto, unida al hombre. El cubismo rompió la línea cerrada, el contorno que actuaba como límite de lo individual; en eso, no obstante, todavía no está expresando la ruptura; le falta todavía la unidad pura: en sus obras, las cosas aún continúan contando como cosas.

Según Mondrian, los impresionistas empezaron a alejarse de la apariencia general visible de las cosas. Los neoimpresionistas les siguieron, y los puntillistas y divisionistas los superaron, al liberarse de la visión normal de la realidad. Antes de liberarse de la imagen de las cosas, la pintura ya se había liberado del color natural, incluso un poco de la forma natural: ahora –dice– había de seguir la ruptura de la forma y el color naturales. Esto es lo que se consiguió con el expresionismo, el cubismo y el resto

de tendencias contemporáneas: al final vino la solución de la forma en línea recta y el color natural, en el color puro y plano.

La pintura real abstracta tuvo que cambiar la pintura de la forma, que el cubismo ya había afrontado, por la interiorización de la forma en la línea recta: llegó a este punto por el camino que había seguido el cubismo, por la abstracción de la forma natural de la apariencia. La línea fuertemente tensa sólo se había de tensar más hasta que estuviera definitivamente recta.

La pintura, libre de la apariencia natural, llegó a ser una imagen de lo abstracto, al ver lo natural cada vez de manera más pura: llegó a una imagen pura de la relación. Relación que, naturalmente, no quiere decir proporción y basta: entonces su imagen no sería arte. Si realmente quiere ser arte y provocar en el espectador la experiencia estética, la imagen de la relación ha de cumplir todos los requisitos estéticos.

En cuanto a los principios esenciales de la propuesta, la “unidad de la dualidad” es acaso el argumento básico del pensamiento de Mondrian: “En la naturaleza, se puede observar –señala, en las primeras páginas de *La nueva imagen*– que todas las relaciones están dominadas por una relación original: la de los extremos opuestos.” La necesidad de abstracción en el arte se basa en la necesidad de manifestar la dualidad: todo lo que existe es sólo por su contrario.

No obstante, cuando los contrarios son equivalentes, la dualidad es unidad: unidad original como fuerza persistente de todas las cosas; se trata de lo que todas las cosas tienen

96 en común, lo que Aristóteles define como la sustancia; lo que existe en sí, independientemente de las cualidades exteriores de medida y forma. Para conocer la unidad hemos de reconocer la dualidad –precisa–; ver la unidad como apariencia singular es algo vago e inconcreto, mientras que la conciencia del hombre crece de lo vago a lo concreto.

La unidad sólo lo parece a nuestros ojos, ya que en realidad se trata de un compuesto: toda unidad es ya una dualidad, un conjunto. Cada cosa nos muestra en pequeño una réplica del todo: una composición. Por ejemplo, el paisaje nos revela con fuerza la relación del ángulo recto: a nuestros ojos, ya no se presenta nada más que la línea del horizonte y la luna. No obstante, aparece como una unidad: tal es la manera de crear la naturaleza.

Nosotros, los hombres –concluye–, hemos de continuar pintando el reposo mediante el movimiento, la unidad mediante la multiplicidad. La relación primordial –es decir, el ángulo recto– ya es en sí sintéticamente una realidad viva, pero sólo se convierte plásticamente en esta realidad mediante la multiplicidad de relaciones. Para hacer posible la equivalencia de lo uno y lo otro –insiste–, nuestra conciencia ha tenido que madurar hasta tal punto que lo que se puede considerar natural–material ha perdido fuerza dominadora y lo espiritual se ha convertido en claro.

El concepto de “relación equilibrada” es otra idea clave del pensamiento de Mondrian: “La existencia de todos los objetos –señala– está determinada para nosotros, estéticamente, por la relación equilibrada”. El concepto de esta manifestación de la unidad ya está presente en el germen de nuestra conciencia.

Relación equilibrada es lo que hace que la unidad, la armonía, lo universal, se muestren expresivamente en su diversidad, en su multiplicidad, en su individualidad. Por tanto, la manifestación exacta de la unidad se puede expresar, y se ha de expresar, ya que no es perceptible en la relación que se percibe.

A este respecto, unos años después concluirá que, si sentimos la emoción de la belleza, en el sentido más profundo, es precisamente porque la relación equilibrada se expresa realmente en lo visible, aunque en forma velada. Lo que hace que el arte sea arte es la imagen que concreta aquella relación.

El proceso que relaciona “lo natural y lo abstracto” es otro de los argumentos que menudean en los escritos que comento: “La vida del hombre cultivado de hoy se va alejando cada vez más de lo natural: la vida se hace cada vez más abstracta”, escribe en una de las primeras páginas de *La nueva imagen*. En efecto, considerando como oposición fundamental la que se establece entre lo natural y lo abstracto, la “relación equilibrada” no se puede encontrar en lo natural y, por tanto, tampoco en lo exterior: se habrá de manifestar por sus contrarios, es decir, por lo universal, por la armonía, por la unidad, en definitiva, por lo propio del espíritu. Estos términos, que no dejan de expresar lo otro, aunque excluyan su imagen, son su representación: se captan gracias al crecimiento de su opuesto hacia la unidad.

La imagen abstracta es lo opuesto a lo natural: es fruto de su maduración. Si madura lo natural en la conciencia, es decir, si lo interior individual del hombre empieza a estar desarrollado, lo interior universal de la conciencia adquiere más relieve: entonces, la conciencia ha crecido

de lo natural a lo abstracto, y la manifestación será necesariamente abstracta.

Por otra parte —señala Mondrian—, si lo esencial de la imagen es la relación, lo universal será lo esencial. Y si lo universal es lo esencial, ha de ser la base de toda la vida del arte: cuanto más conscientemente se perciba este unirse con lo universal, más se perderá lo individual subjetivo.

Insistiendo en el argumento de la necesaria universalidad de la conciencia artística, afirma: toda contemplación desinteresada eleva al hombre por encima de su condición natural; en el instante estético de la contemplación, lo individual se diluye y lo universal aparece. Y, poco después, añade: “La plástica precisa de lo universal es inconcebible sin la plástica del puro equilibrio, y el equilibrio es inconcebible sin dualidad. La plástica precisa de lo universal no es ni la representación de lo uno ni de lo otro: es la representación de la relación equilibrada de lo uno y de lo otro, a la vez.”

Todo estilo tiene un contenido atemporal y una apariencia temporal; el contenido atemporal constituye lo universal del estilo. Pues bien, el estilo en el que lo individual sirva más que lo universal será el estilo más grande: el estilo en el que el contenido universal se manifieste en la forma más correctamente expresiva será el estilo más puro.

En otro momento, añade: si el arte expresa el estilo completamente, se ha de liberar de la apariencia de las cosas, de manera que no las exprese; ha de expresar, pues, la tensión de la forma, la intencionalidad del color y la armonía, es decir, lo que muestra la naturaleza en una apariencia abstracta.

La nueva imagen no es, sin embargo, la manifestación de un concepto dualista de la vida; al contrario: es la manifestación del sentido de unidad consciente, madurado, que forma la base de la nueva conciencia del tiempo. La razón se revela, precisamente, donde la inteligencia tiene un contacto directo con el espíritu: de la razón —añade— deriva el pensamiento universal; tal pensamiento, experimentado y sufrido por el alma, elaborado hacia el sentimiento, hace nacer el arte.

En cuanto a los medios de expresión de la nueva imagen, Mondrian recuerda que, en tanto que no puede aparecer como una imagen concreta, natural, se refiere siempre a lo universal; ha de llegar a una manifestación en abstracción de forma y color: con la línea recta y el color primario definidos. Identificados estos medios, se presenta por sí sola la imagen exacta de la pura relación y, con ella, la esencia de toda emoción capaz de expresar la belleza —concluye.

Respecto a la relevancia del plano, señala que la contemplación visual habitual no ve plano el color en la naturaleza: ve las cosas como una corporeidad, no como una curvatura. En realidad, las cosas se nos hacen visibles por una complejidad de planos que, mediante una angulosidad, configuran nuestro sentido plástico. Esta angulosidad casi no existe visualmente, como muestra una reproducción fotográfica de lo vivo. El desarrollo técnico del pintor y su formación académica se basan, en gran parte, en el hecho de que pueda aprender a ver la constitución por planos de apariencia de la forma —es decir, la plasticidad— y a expresarla en imágenes.

Referente al espacio, observa que generalmente la pintura expresa la plástica para enfatizar lo anguloso: la plástica es necesaria en pintura porque expresa el espacio. La pintura ha encontrado la nueva plástica, capaz de expresar el espacio con una superficie plana, reduciendo la corporeidad de las cosas a la imagen, mediante una composición de planos que creen la ilusión de estar en un plano único. Estos planos son capaces de expresar el espacio sin representarlo en perspectiva: la dimensión de la profundidad aparece por el cambio de color de los planos. Por tanto, en la nueva imagen, lo necesario del espacio se manifiesta por la relación de un plano con otro: se eliminan tanto la perspectiva como los procedimientos pintorescos.

A propósito de los criterios formales de la nueva imagen, Mondrian hace algunas precisiones de gran importancia dentro de su planteamiento. La proporción permite al artista establecer las relaciones entre los colores y la medida justa, siempre ateniéndose al medio de expresión universal. El ritmo interiorizado del arte (tras haber liquidado el contraste entre posición y medida) no conoce la repetición, característica de lo individual: no se trata de un desarrollo, sino de una unidad expresiva. Lo individual se caracteriza porque la repetición se manifiesta como un ritmo natural, pero se diferencia porque aquella ley actúa como simetría. La imagen real abstracta elabora la simetría hasta un equilibrio, y todo ello mediante un contraste continuo entre posición y medida, mediante la imagen de la relación que convierte una (posición) en otra (medida).

Haré una breve referencia a algunas consideraciones de Mondrian respecto a la arquitectura plástica, culminación

de un proceso que, como ocurrió con la pintura, la arquitectura empezaba a experimentar. Mientras no exista una arquitectura totalmente nueva –manifiesta–, la pintura es la que ha de llevar a cabo aquello en lo que dicha arquitectura se encuentra en un retraso manifiesto: es decir, la relación de un equilibrio de relaciones puras o, en otras palabras, la existencia de una realidad abstracta en arte.

Las obras de los ingenieros –puentes, fábricas, etc.– construidas en hierro y cemento son belleza; el error de los arquitectos es que aspiran a hacer belleza: interpretar la vida es, de todos modos, prestar atención a lo útil. Precisamente, por no ser una mera interpretación de la vida –en el sentido anterior, precisa–, el arte se ha extraviado en los dominios de lo agradable, de lo bonito, de lo decorativo y otros atributos parecidos.

El aspecto general, las formas y los colores de un mueble, ha de concordar con el aspecto general de una habitación, y no sólo ellos, sino también las relaciones de las medidas y las relaciones de los colores entre sí –recalca–, ya que si no fuera así no se podría conseguir el equilibrio puro.

Charles Edouard Jeanneret y Amedée Ozenfant

Aunque la obra pictórica de Charles Edouard Jeanneret no tuvo una trascendencia estética directa similar a la de Malevich, Kandinsky o Mondrian, fue decisiva para la importancia que adquirió su práctica arquitectónica, que, con el nombre de Le Corbusier, desarrolló en décadas posteriores. Los escritos a que me referiré fueron elaborados con Amedée Ozenfant, y probablemente es éste quien

le inspiró las ideas básicas de lo que se convertiría en el purismo, doctrina que recoge los frutos de su colaboración teórica.

El escrito fundacional del purismo es un trabajo conjunto que, con el título de *Après le cubisme*, publicaron en 1918. Para Ozenfant, el cubismo –el único movimiento pictórico que consideraba realmente nuevo–, había caído en una práctica decorativa sin proyecto. Para Jeanneret, la arquitectura de aquellos años era un arte decadente, basado en la gestión de estilos caducos.

El trabajo arranca de una cita de Voltaire: “La decadencia se produce por la facilidad de hacer y por la pereza que da hacerlo bien, por la saciedad de lo bello y el gusto por lo insólito.” La referencia es una toma de posición inequívoca respecto a los movimientos que identifican la modernidad con la originalidad y el individualismo, despreciando a los que persiguen un ideal de perfección.

El ensayo, que se plantea como un producto escrito por unos profesionales de la pintura, es recordado por Ozenfant en su *Foundations of Modern Art* (1931) como el primer libro de arte publicado en Francia después de la guerra, el primer *rappel à l'ordre* que se da en el mundo del arte.

El escrito parte de la consideración de que el cubismo es algo acabado, que pertenece a un período distanciado por el abismo de la guerra: se podría considerar el último episodio de un impulso que, a partir del Romanticismo, ha llevado al aislamiento de un artista empeñado en la búsqueda de lo nuevo, entendiendo por nuevo todo lo que sorprende y provoca al espectador.

En muchos aspectos –señalan los autores–, el cubismo no es sino un paso más en la evolución de la pintura, a partir de Cézanne; el hecho de someter la descripción a exigencias de la plástica no es específico del cubismo: Ingres, Cézanne, Seurat y Matisse, entre otros, también lo hicieron. En todos ellos, se observa un predominio de lo plástico sobre lo descriptivo, situación que el cubismo lleva al límite. A pesar de ello, están convencidos de que, cuando prescinden del motivo, los cubistas convierten el cuadro en algo puramente ornamental.

Ozenfant y Jeanneret identifican la idea de “pintura pura” de los cubistas con el arte ornamental y no con el arte puro, al que ellos aspiran. El arte ornamental –a juicio de los autores– no tiene por objeto la belleza sino el simple placer de los sentidos; se trata de un arte basado en sensaciones primarias e inmediatas. La crítica más fuerte a los cuadros cubistas es el reproche de que, en vez de utilizar elementos típicos –que responden a leyes generales–, muestran siempre aspectos anecdóticos de los objetos, lo que lleva irremisiblemente a casos singulares. El cuadro cubista se presenta siempre –dicen– como una deformación, con lo que se pervierte la función de la pintura, que no es deformar sino construir formas con elementos universales.

La crítica se vuelve más dura cuando se refiere a los continuadores de los grandes pintores cubistas: Picasso y Braque. El primero es, a juicio de Ozenfant, el auténtico creador, el gran artista dotado del sentido de la forma y el color. Éstas son las cualidades, no ya del pintor cubista, sino de cualquier artista plástico; en cambio, la crítica es –a su entender– la responsable principal del desconocimiento

100 que rodea a la pintura cubista; a menudo alaba los errores y critica las cualidades: la identificación del cubismo con la conciencia de la cuarta dimensión, atribuible a Apollinaire y otros críticos, provocó una oscuridad en torno al movimiento que los autores deploran y denuncian.

No obstante, *Après le cubisme* no sólo hace una crítica del movimiento, sino que tiene el mérito de hacer una valoración positiva: el hecho de haber liberado el arte del peso de la tradición –tarea iniciada por el naturalismo, el impresionismo y el fauvismo– es el primer mérito que hay que reconocerle: el cubismo cierra el ciclo, al prescindir incluso del motivo del cuadro.

El rasgo esencial del movimiento está relacionado directamente con lo anterior: dar prioridad a los aspectos plásticos respecto de los descriptivos; color y forma son los elementos sobre los que se construyen realidades plásticas autónomas, que no necesitan ninguna referencia ajena a la pintura para alcanzar el sentido como obras de arte. Con el cubismo, el cuadro deja de ser el intermediario con una realidad cuya existencia es extraartística: en palabras de Ozenfant, “el cubismo es la pintura concebida como una relación de formas que no están determinadas por ninguna realidad exterior a ellas”.

Otra conquista que reconocen al cubismo es haber reducido el ámbito de lo feo: la noción de relación introduce armonías desconocidas –y, por tanto, consideradas indeseables–, que a partir de ahora serán consideradas genuinas. También atribuyen al cubismo el hecho de haber eliminado de la pintura formas complejas, al reducir el material a elementos puros, vinculados a geometrías elementales. El uso

formal del color, frente a su mera función descriptiva, es otro de los valores que incorpora la pintura cubista, a juicio de Ozenfant y Jeanneret.

Consideran que tanto Picasso como Braque producen sus obras más importantes hacia 1912: a partir de entonces, es difícil distinguir si un cuadro es de uno o de otro. De este modo, se llega a una homogeneidad de tipo universalista, que tiene poco que ver con el carácter individualista de uno y otro pintor: eso precipita –a juicio de Ozenfant y Jeanneret– la invención del *collage*, y con ella la idea de cuadro–objeto, en el que el juego de formas y colores modifica el mecanismo de la emoción, en la medida en que ésta ya no deriva de un elemento exterior, reproducido en el cuadro, sino de sus propias leyes.

El segundo capítulo describe las ideas que constituyen el espíritu moderno, el papel de los descubrimientos científicos y de la máquina como instrumento que, al liberar al hombre, incide en la toma de conciencia colectiva. Las ideas de universalidad y precisión son, desde esta perspectiva, genuinamente modernas, como moderna es la intelectualidad, entendida como capacidad de reflexión.

En realidad, la búsqueda de la universalidad, de una idea de belleza superior, se puede considerar el objetivo fundamental del purismo. El artista purista trata de encontrar reacciones universales y constantes, provocadas por determinadas combinaciones de formas y colores, es decir, las reacciones de la sensibilidad visual que permiten establecer un teclado de expresión. Este teclado se forma con la combinación de formas elementales y gamas de colores: a pesar de su raíz intelectual, el purismo es un arte cla-

ramente sensitivo; sus obras se dirigen directamente a los sentidos.

Las obras puristas se orientan a una visualidad intensa, que llega a la intelección mediante el concurso de la imaginación y el entendimiento –diría Kant–, pero que tiene en la mirada el vehículo y en la visión la condición de la experiencia estética. La terminología científica que Ozenfant y Jeanneret utilizan a menudo en sus escritos refleja más su actitud como creadores que la naturaleza del arte que tratan de promover.

Si la universalidad es su objetivo, el rigor es la condición de su modo de proceder: es éste el motivo de la fascinación que a ambos les provocan los atributos de la máquina: la economía y la precisión, la ausencia de residuo. La universalidad y el rigor están en la base de la propuesta del purismo como arte auténtico, situado más allá de las modas y los gustos, nacido con voluntad de permanencia.

Con el término *purismo* se quiere describir el propósito de claridad, la ausencia de lo superfluo: Raynal vio el movimiento como una reacción contra la habilidad manual y el culto al encanto, contra los elementos, cuyo efecto es tan irresistible como pasajero.

El tercer capítulo, dedicado a las leyes, trata de identificar los criterios formativos que han de regir en una obra de arte claramente moderna y adecuada al tiempo en que aparece. Dichas leyes son productos del hombre, pero se basan en un orden análogo al de la naturaleza –entendida como engranaje perfecto, como máquina compleja–, construido, sin embargo, sobre una geometría elemental que se repite sistemáticamente.

Para los autores, el purismo es más que una estética: es una supraestética. No es una modalidad de arte, sino una actitud frente al arte y un procedimiento para producirlo. “El purismo –en sus propias palabras– quiere concebir con claridad; ejecutar lealmente, de forma exacta, sin desperdicios; se aleja de las concepciones confusas, de las ejecuciones sumarias, crispadas.”

El elemento básico del artista purista es la palabra *plástica*, que se ha de referir a elementos conocidos universalmente: por eso, el purismo rechaza la deformación de los objetos. El retorno al objeto que plantea el purismo no se ha de interpretar como un paso atrás en el proceso de abstracción progresiva del arte moderno: el elemento purista es el resultado de la depuración de la forma de un objeto hasta convertirlo en estándar, hasta vaciarlo de sentido, de manera que se integre en una estructura de formalidad compleja, orientada a la creación de universos ordenados, cuyo sentido no tiene nada que ver con los elementos que los integran.

El cuarto –y último– capítulo describe la propuesta purista, que, como se ha visto, los autores identifican con el atributo característico del espíritu moderno. En trece puntos, que para Ozenfant constituyen un auténtico decálogo, abundan las referencias a las matemáticas: el número se plantea siempre como condición intrínseca de la belleza.

La exactitud y el rigor han de ser las características del arte moderno, como lo son del espíritu científico de la época: arte y ciencia –concluyen– siguen procesos similares. La ciencia se basa en la experiencia, es decir, el futuro se plantea a partir del pasado. El arte, en cambio, actúa en el pre-

102 sente; por eso, no trabaja con hipótesis, sino con certezas –afirman–, con lo que sucede en el “instante vital”.

Los puristas reivindican el cuadro tradicional: la pintura, al narrarse a sí misma, vuelve al estudio del pintor y se encierra dentro de los límites del cuadro. La elección del formato no es, pues, para ellos, una decisión intrascendente. El purismo trata de producir en el espectador sentimientos elevados: es el equilibrio perfecto entre sensibilidad y reflexión. De hecho, sus creadores tratan de formular una estética objetiva, basada en elementos cuantificables y comparables. La idea de lo bello, considerado como lo que “gusta universalmente”, es de orden objetivo, y en ella se mezclan –a su juicio– conceptos de agrado, seducción y utilidad. Lo que sólo es agradable no deja huella en el espectador; es arte ornamental que obedece a la moda: es como un “arte de alquiler”.

La idea clásica de belleza –manifiestan– hace referencia a las aptitudes del espectador y no a las cualidades del artista: éste es el motivo por el cual es tan difícil establecer consenso en torno a ella. La auténtica belleza es –a su entender– la que produce emociones profundas y duraderas: lo bello, para los puristas, se relaciona con la idea de felicidad. Estas ideas se resumen en la siguiente sentencia de Ozenfant y Jeanneret, a propósito de la estética purista: “El estudio de los aspectos constantes y universales de las sensaciones, de sus cualidades intrínsecas, permite crear una estética sin que haya de intervenir el juicio de valor de la belleza.”

Si la máquina, precisa y ajustada, es el símbolo de la época moderna, y la emoción es el sentimiento más elevado

del hombre, resulta razonable concluir que la obra de arte pueda ser entendida como la “máquina de emocionar”, instrumento que permite al hombre alcanzar estadios superiores, que sólo había alcanzado mediante la religión.

Ozenfant y Jeanneret definen el purismo mediante unas leyes que, lejos de limitar la libertad del artista, le den la certeza para crear la obra de arte, lo que lleva implícita la necesidad de orden. Limitan las formas a geometrías simples; abstraen los objetos hasta definir los elementos tipos; utilizan sólo determinadas gamas cromáticas y establecen las relaciones formales con la ayuda de trazados reguladores.

El purismo –dicen– utiliza elementos primarios con resonancia secundaria: con las formas y los colores primarios establecen un primer repertorio estructurado –“teclado fisiológico”– al que se superpone el “teclado psicológico”, propio de las sensaciones secundarias; la obra de arte nace como síntesis de los dos teclados. La obra purista es el reflejo de la invariante, por lo que evita todo lo que suponga singularidad, excepción o accidente temporal.

Ozenfant reconoce que una de las características del arte moderno es la intensidad, entendida como eficacia, capacidad de síntesis que evita lo superfluo, como condición de los productos conformados de manera que cada elemento tiene sentido por la posición que ocupa en el conjunto, y cada uno es necesario para entender la posición del resto. Así pues, el cuadro es una entidad “entera”, en la que no hay residuos: no hay nada que no esté estructurado según un criterio de orden. El cuadro purista es también una “integral”: asimila las leyes generales de la naturaleza y extrae

de ellas un sistema coherente que da consistencia formal al conjunto de sus elementos constitutivos.

El ángulo recto es el ángulo tipo, símbolo de la perfección; la imagen de la ley general más importante: la gravedad. La idea de “selección natural”, por la que la naturaleza elimina aquellos individuos que no se adaptan a las exigencias de la especie, se transforma —en la teoría purista— en la “selección mecánica”: es decir, la que realiza la máquina cuando elimina aquellos objetos de características ajenas al tipo para que no interfieran la reproducción mecánica.

El arte moderno es un arte de alta precisión, que utiliza los mínimos recursos para producir la sensación más intensa. La idea de economía no es empobrecedora: se entiende como un propósito de concentración que persigue un resultado conciso e intenso, fruto de un largo proceso de elaboración.

Cada cuadro purista es un perfeccionamiento del anterior, hasta conseguir el engranaje perfecto entre sus elementos: en esta idea de ajuste se ha de ver la referencia del arte purista a la máquina, no en la eventual iconografía mecánica como motivo visual de la obra, como en ocasiones se ha tratado de explicar.

Coda orteguiana

Quiero referirme, aunque sea brevemente, a un texto que considero esencial para el conocimiento del arte moderno y que recomiendo siempre que tengo ocasión: se trata de *La deshumanización del arte* (1925), de José Ortega y Gasset. Estoy seguro de que habrán intuido el motivo de la referen-

cia y quizás les habrá sorprendido mi audacia al elogiar un escrito que, ya desde el título, parece contradecir uno de los argumentos de este ensayo. Efectivamente, sólo lo parece.

En 1925, el arte moderno estaba en sus albores; el ciclo efímero de las vanguardias constructivas había concluido prácticamente: Malevich, Mondrian, Jeanneret y Schönberg, por mencionar sólo a unos cuantos, habían culminado sus respectivas propuestas de un arte nuevo. Referirse al arte moderno en aquel momento era un reto que pocos asumieron. Ortega lo hizo y, a mi entender, con gran acierto.

Su reflexión parte de la constatación de que el arte moderno era impopular, en aquel momento, no porque no gustase, sino porque no se entendía. Es un caso bien distinto a cuanto había ocurrido un siglo antes con el arte romántico —señala—, que no gustaba a los ilustrados, no porque no fuesen capaces de captar su sentido estético, sino porque precisamente, al entenderlo, no lo compartían.

Cuando se pregunta por la razón del divorcio entre el arte moderno y la sociedad de su tiempo, expone el argumento medular de su escrito: el arte moderno provoca la disociación de la realidad vivida y la realidad estética, que el arte tradicional presentaba como superpuestas; en cierta manera, confundidas. En un cuadro figurativo, lo artístico convive con el paisaje representado, pongamos por caso, de manera que es muy posible creer que se está apreciando el cuadro cuando en realidad sólo se está disfrutando de la evocación de la montaña.

Este equívoco, que está en la base de la mayor parte de falsas experiencias del arte figurativo, no se puede dar ante un cuadro de Mondrian, por ejemplo: si no se aprecia

104 lo que hay de artístico en la obra, no hay consuelo posible, porque en la pintura no hay otra realidad capaz de ayudarnos a tener la ilusión de que se han reconocido los valores de la obra.

Es precisamente esta renuncia del arte moderno a representar la realidad vivida lo que llevó a Ortega a hablar de deshumanización. Sustracción de lo humano, que a menudo se confunde con la consideración del arte moderno como algo inhumano.

ARTE ABSTRACTO Y ARQUITECTURA MODERNA

El concepto de abstracción suele tratarse con un descuido similar al que se observa al hablar de *modernidad*, noción estrechamente ligada a aquélla. El motivo de la ligereza acaso se deba a que ambos conceptos se abordan en función del valor que adquieren en el marco de las distintas perspectivas desde las que se trata de aclarar su sentido en la historia de la arquitectura. El abuso del sobreentendido acaba provocando equívocos acerca de su significado, que desfiguran el cometido esencial del concepto de abstracción en el arte y la arquitectura modernos.

Quisiera enumerar algunas de las confusiones a propósito de la abstracción, que son habituales, tanto en los textos como en las conciencias. Intentaré agrupar los comentarios en dos secciones: en la primera, me referiré a los equívocos acerca del contenido y la genealogía del concepto; en la segunda, me centraré en los que se dan al referirlo a la arquitectura moderna.

A menudo, en la propia definición del término se aprecia una confusión del sentido: en efecto, no es lo mismo entender que se abstrae cuando se seleccionan algunos aspectos de la realidad para facilitar su comprensión –lo que supone actuar con un pragmatismo reductivo–, que asociar la abstracción al hecho de extraer lo esencial de esa realidad con el propósito de intensificar el conocimiento de la misma. En el primer caso, se procede según un análisis que se apoya en un proceso de exclusión de carácter personal. En el segundo, se trata de acceder a lo esencial mediante una tensión hacia lo universal subjetivo, marco de referencia del juicio estético, condición básica de la síntesis.

Es justo reconocer que este desliz semántico se da, sobre todo, entre arquitectos o artistas en general, y revela un prejuicio inicial: que los que practican la abstracción suelen ser espíritus perezosos y expeditivos que no dudan en simplificar la realidad para dar cuenta de ella con más facilidad y brillantez. Por el contrario, entre sus objetores abundan los espíritus inclusivistas, que desconfían de la capacidad de juicio y se enfurecen cuando oyen pronunciar –o ven escrita– la palabra *síntesis*, entelequia que escapa a su razón.

No insistiré en esta dicotomía inicial, ya que el sentido de la divergencia de las posiciones que la motivan se irá perfilando con mayor nitidez en las consideraciones que siguen.

Otra asunción generalizada que proyecta sombra sobre la noción de abstracción es la identificación de su vigencia con el libro de Worringer: *Abstracción y empatía* (1908). El título original de la edición mejicana, *Abstracción y naturaleza* (FCE, 1953), ya contribuyó lo suyo a instituir la confusión que parece perseguir al concepto. En efecto, al sustituir la oposición *abstracción/empatía* por la de *abstracción/naturaleza* no sólo se permite una licencia que debió incomodar a don Guillermo, sino que además se modifica el sentido global del contenido del libro. Si su título original indica que va a tratar de dos modos de relación entre el espectador y la obra de arte, el arreglo latino sugiere que el libro va a centrar sus reflexiones en la oposición entre lo natural y lo abstracto; de este modo, la lectura cabal de sus páginas se convierte en una experiencia surrealista que nadie con sentido del humor debería perderse.

La tropelía semántica se realizó, naturalmente, con la mejor intención: utilizar el término alemán *Einfühlung* debió

106 parecer extravagante, mientras que *empatía* debió considerarse a la sazón un anglicismo prematuro. El hecho es que la primera edición castellana del libro de Worringer fue ya un presagio de lo que le esperaba a la noción de abstracción.

De todos modos, más allá de lo antedicho, la oportunidad y la lucidez de ese texto fundamental no tuvieron por qué ensombrear la genealogía del concepto, a la hora de preguntarse por su sentido en la génesis de la modernidad artística. Worringer enfrenta, en efecto, dos modos típicos de relacionarse con la obra de arte: la *Einfühlung*, la proyección sentimental –o *empatía*, si se quiere–, que encuentra belleza en lo orgánico y parte de la sensibilidad del hombre, y la *abstracción*, que valora lo inorgánico, lo sometido a ley y a la necesidad abstractas, esenciales, que tienden a fundarse en valores universales.

En las primeras páginas del libro, Worringer declara abiertamente que las leyes del arte no tienen nada que ver con la estética de lo bello natural, y lo aclara al añadir que el problema no es conocer las condiciones en que un paisaje parece bello, sino las condiciones en que la representación de ese paisaje es un producto artístico. De ahí se desprende que, como él mismo señala más adelante, la *Einfühlung* tiene que ver con la actividad perceptiva general, pero no con el arte. Pero ello no es óbice para que continúe su ensayo atendiendo a cada uno de estos conceptos, más interesado en el análisis de los dos modos típicos de apreciación de la obra que en discutir las ideas de arte que convienen a uno u otro.

A través de la *Einfühlung*, la forma de un objeto es un ente formado por mí; el goce que su visión me produce es

un autogoce objetivado. Su actividad se orienta a lo bello y tiene como objetivo despojar al sujeto de su individualidad, al proyectarlo en el objeto y regodearse en él; se trata, pues, de un proceso de proyección sentimental.

Mediante la abstracción –señala Worringer–, se intenta sustraer al objeto del mundo exterior, despojarlo de cualquier dependencia o arbitrariedad, convertirlo en necesario e inmutable, aproximarle a su valor absoluto. En consecuencia, las formas abstractas sujetas a ley son las únicas en que el hombre puede descansar, frente al caos del universo. La voluntad de enajenación del sujeto que se observaba en la *Einfühlung* –al proyectarse en el objeto– es más intensa en la abstracción: en este caso, no se trata de despojarse de la individualidad proyectándola sobre el objeto, sino de redimirse de la contingencia de lo humano, de la arbitrariedad de la existencia.

Son suficientes las consideraciones anteriores para conocer la naturaleza de la reflexión y el objetivo de análisis de este libro fundamental. Pero la dualidad de actitudes del sujeto ante la obra no deriva de una casuística arbitraria, sino que refleja dos modos de entender el arte que polarizaron la atención de los estudiosos a lo largo del siglo XIX.

Von Marées (1837–1887), Hildebrand (1847–1921) y Fiedler (1841–1895) –los dos primeros, artistas que reflexionaban sobre su quehacer; el último, teórico del arte– constituyen el núcleo fundamental de una idea de arte que –como se ha visto– se basa en el formalismo abstracto como criterio de concepción y, a la vez, atributo de la obra. Von Marées comprendió enseguida que la creación artística no tiene su momento decisivo en las grandes ideas ni en los sentimien-

tos nobles, que el arte no tiene por misión la expresión simbólica de los valores espirituales, sino que el arte es una actividad espiritual en sí misma, que no necesita justificarse con propósitos ajenos a su propio producto. En consecuencia, no consideraba más que la estructura sensible de la obra: lo que no se encuentra en la forma, no se encuentra en ninguna parte –venía a decir–; todo consiste en aprender a ver –repetía con insistencia.

Fiedler defiende que la teoría artística debe abandonar la especulación estética para apoyarse en los fundamentos que le proporciona la contemplación del arte. De este modo, el conocimiento artístico no se apoya en el conocimiento de lo bello, como dicta la teoría clásica, ni en juicios de agrado y desagrado, como sostienen los psicólogos. Propone, en consecuencia, separar la *estética* –capaz de autoalimentarse de sus propias reflexiones, sin recurrir a las obras de arte– de la *teoría del arte* –capaz de estudiar unos objetos cuya estructura formal tiene una finalidad interna no determinada, puesto que es el resultado de una actividad del espíritu, el fruto de una acción intencionada. Los objetos artísticos son, por tanto, esencialmente distintos de cualquier ente natural.

El profundo kantismo de Fiedler le llevaba a insistir en el carácter productivo de la actividad formadora del arte. Distingue entre la *percepción subjetiva*, que se resuelve en una sensación de placer o fastidio, y la *percepción objetiva*, mediante la cual se consigue la representación de la cosa. Esta segunda es la típica del arte –dice– y no contempla la mera reproducción pasiva, sino una actividad apriorística por la que la intuición, mediante una acción formadora de

carácter sintético, impone una forma perceptible a los fenómenos.

El arte comienza donde concluye la percepción –suele afirmar–, de modo que el artista no se distingue de los demás porque sepa percibir más o menos intensamente –o porque tenga en la mirada el don de elegir, transformar, ennoblecer o iluminar–, sino por el don particular que le permite pasar de la percepción a la expresión intuitiva, esto es, trascender el conocimiento racional puro para alcanzar la *intelección visual*, actividad del espíritu que caracteriza la concepción de la forma artística.

El formalismo esencial de su pensamiento le llevó a defender lo visual como el ámbito en el que se da la forma y, a la vez, a considerar la visión como el momento decisivo del juicio: el ojo ha de ser el punto de partida de cualquier acción del artista plástico –manifiesta, a menudo. Pero no reserva al ojo el mero cometido de vehículo transitivo hacia la razón: que la *conciencia discursiva* esté, por lo común, más desarrollada que la *conciencia intuitiva* no supone –afirma– que los sentidos cumplan su misión simplemente suministrando materiales al pensamiento conceptual.

Sin embargo, el formalismo de Fiedler, como él mismo reconoce, se apoya de modo explícito en la estética de Kant, formulada en su *Crítica del juicio* (1790). A este respecto, dos son los aspectos de la teoría kantiana que interesan particularmente en el contexto de las presentes reflexiones acerca de la abstracción: la naturaleza del juicio estético y los atributos que distinguen la obra de arte.

Kant insiste en el carácter subjetivo del juicio, acción que no debe confundirse con un veredicto o calificación, sino

108 que se basa en el reconocimiento de la forma del objeto artístico. Fundamento tanto de la creación como de la experiencia del arte, el *juicio estético* no debe confundirse con el *juicio sensitivo*: si éste provoca un placer que se agota en el sentido que lo experimenta, aquél se resuelve en colaboración con la imaginación y el entendimiento.

La subjetividad del juicio estético no permite confundirlo con una actividad de carácter individual: en efecto, si se tratase de una acción personal, sería aventurado pensar que los juicios tuviesen algún ámbito de complicidad, más allá del individuo; por el contrario, es una aspiración común a lo universal lo que permite esperar que se compartan los valores que fundamentan los juicios estéticos.

En cuanto a los valores que caracterizan la obra de arte, en la estética de Kant destaca la cohesión interna, determinada por vínculos de *finalidad* —que relacionan las partes y el todo, y viceversa. Pero se trata de una *finalidad sin fin* —se apresta a matizar el filósofo. A diferencia de lo que ocurre con los organismos vivos, que tienen sus vísceras vinculadas asimismo por relaciones de finalidad determinadas por la supervivencia, la obra de arte tiene una estructura formal que responde a una finalidad libre, que no está determinada por ninguna condición objetiva. Es la propia noción de finalidad, no las consecuencias que ello conlleve para el objeto, el atributo esencial de la obra de arte.

La teoría de Kant apunta a un modelo de arte basado en la construcción de un objeto dotado de una forma consistente, frente al arte entendido como la expresión visual de una idea —o de la *idea*, o del *espíritu*, o de *Dios*, como prefiera cada cual. Un arte que renuncia a la trascendencia

de la obra y centra la experiencia en un juicio estético, de carácter subjetivo, orientado a reconocer la formalidad concreta del objeto artístico. Arte laico por excelencia, que renuncia al confort que propicia entenderlo como epifenómeno de la religión. Arte que hace de la *abstracción* su modo típico de creación y experiencia, y de lo abstracto el atributo esencial de su constitución. Arte que contiene la semilla que incubaron ciento veinte años de formalismo y que germinó, que adquirió cuerpo, en las vanguardias constructivas de la segunda década del siglo xx.

Hasta aquí he tratado de mostrar cómo la abstracción representa un modo específico de afrontar la obra que se relaciona con una idea precisa de arte, esencialmente visual, de naturaleza constructiva y formal, que se funda en procesos de creación y experiencia caracterizados por una subjetividad trascendental. En adelante, trataré de analizar algunos tópicos ampliamente generalizados a propósito de la abstracción en la arquitectura moderna.

Se oye y se lee, a menudo, que la arquitectura moderna, en sus primeros momentos, estuvo influida directamente por la pintura de esos mismos años; incluso hay quien aventura que el mal momento por el que pasa la arquitectura desde hace varias décadas es debido a que la pintura —que no goza de un estado mucho más boyante— no le proporciona criterios fiables, como ocurrió entonces. Supongo que quienes piensan así son los mismos que creen que los valores de la Casa Cook tienen que ver con el trazado de la tabiquería que separa el dormitorio de los propietarios de los correspondientes a los invitados y la asistenta; aquellos que consideran que el empeño de los arquitectos modernos

en usar el paralelepípedo es una asunción tardía de un cubismo congénito, o que la casa de ladrillo de Mies van der Rohe debe su notoriedad a su similitud a las pinturas de Mondrian.

Únicamente si se parte de una imperdonable confusión entre lo visual y lo óptico se pueden sostener hoy ese tipo de creencias. A estas alturas de la historia, debería ser del dominio público que la arquitectura moderna, como la pintura moderna –sea de vanguardia o no–, debe su modernidad al hecho de haber planteado su constitución en términos de forma consistente, dotada de una legalidad específica para cada obra, renunciando así a la legalidad formal sistemática que el clasicismo garantizó durante tantos siglos.

Si ello es así, no tendría que costar esfuerzo alguno reconocer que lo que confiere identidad a la Casa Cook es la posición de la escalera junto a la línea ideal que recorre el solar en sentido perpendicular a la calle: en efecto, esa sola decisión le basta a Le Corbusier para ordenar todo el edificio con criterios de coherencia formal, más allá de la satisfacción ejemplar de los requisitos que contiene el programa. La notoria tabiquería fue objeto de innumerables cambios a lo largo del proceso de proyecto, como puede comprobarse en la publicación de los archivos del arquitecto por la editorial Garland. Dichos cambios revelan, por una parte, que los años que dedicó Le Corbusier a la pintura purista le procuraron un sentido de la forma que cuenta con la tensión de los límites y, por otra, que las divisiones entre dormitorios son, en su proyecto, tan irrelevantes respecto a la concepción espacial de la casa, que las estuvo corrigiendo hasta el último momento –por cierto, con una tendencia manifiesta

hacia la simplicidad, para decepción de algunos paladares siempre ávidos de los efectos especiales.

Quienes creen en esa dependencia perpetua de la arquitectura respecto de la pintura de vanguardia –más allá de reconocer que los conceptos esenciales de la concepción moderna habían sido abordados por la pintura unos años antes– tienden a pensar que la abstracción es simplemente un estilo más, caracterizado por la obstinación con que repite clichés figurativos orientados hacia lo frío e impersonal. Hablo de estilo hecho de clichés porque ni siquiera le reconocen capacidad formativa; ahí está la base del desconocimiento generalizado de la modernidad artística: su vinculación a un sistema figurativo y no a un modo de concebir universos visuales, dotados de una forma genuina, cuya identidad tiene que ver con la consistencia de las relaciones que la vertebran.

Pero la reducción iconográfica de las vanguardias constructivas –formales, abstractas– no es sólo producto de la incompetencia de unas miradas rudimentarias: con mayor frecuencia de lo que cabría esperar, atendiendo a la dignidad de sus tribunas, muchos autores generalmente bien informados asocian, sin más, la abstracción a una figuratividad específica. Renato de Fusco, por citar a uno de ellos, en *La idea de arquitectura* (1968) –oportuno ensayo al que hay que agradecer la divulgación de la estética formalista entre los arquitectos– contempla cuatro secciones, dedicadas a cuatro universos estéticos que, a su juicio, incidieron en la génesis de la arquitectura moderna: el polarizado por Viollet-le-Duc y Ruskin, la cultura de la *Einfühlung*, el formalismo –pura visualidad– y la figuratividad abstracta de las vanguardias.

No es de extrañar, pues, que a principios de los años cincuenta comenzase a incomodar tan distante figuratividad y se empezase a pensar en su inmediata retirada, aun sin disponer de un relevo presentable. La revolución en la consideración de lo visual que supuso la irrupción de las vanguardias constructivas sorprendió incluso a aquellos a quienes no debiera: el paso brusco de una figuratividad evocativa a una visualidad formativa, el cambio de estatuto del sujeto –paciente, en el primer caso; agente, en el segundo–, el apurar las condiciones propicias a la acción subjetiva que inauguró el romanticismo, cogió desprevenidos a cuantos pensaban, aun sin confesarlo, que con el clasicismo había acabado realmente la historia del arte.

No se trata, por tanto, de que la arquitectura se inspire en la pintura de las vanguardias constructivas –el dadaísmo y el surrealismo florecerían más tarde, estimulados por la generalización del consumismo cultural–, sino que la nueva idea de arte había adquirido cuerpo en pintura diez años antes, por razones obvias: las convenciones sociales acerca de los modos de vida tienen más inercia que las que operan en el ámbito de la plástica, actividad progresivamente abocada a una práctica reflexiva de carácter personal.

Sin embargo, ello no significa que el retraso inicial de la arquitectura se haya prolongado a lo largo de todo el siglo: la pintura quedó exhausta tras el breve ciclo de las vanguardias y sólo en ocasiones puntuales se ha repuesto del trance. La arquitectura, en cambio, por su propia naturaleza, sacó más partido de la revolución estética que encarnaron las

vanguardias: su letargo –de cuya conclusión hoy se atisban indicios– no fue producto del agotamiento de sus principios sino consecuencia de una acumulación de sanciones administrativas, por decirlo así, promovidas desde posiciones más incapaces que disidentes.

En otros casos, la abstracción se considera un producto del simple –aunque no por ello menos patológico– alejamiento de lo natural; probablemente, el expeditivo título mejicano del libro de Worringer tuvo algo que ver con ello. Bien mirado, el primer intento de jubilar la arquitectura moderna que alcanzó cierta difusión internacional data de los primeros años cincuenta –en los últimos años treinta, Walter Curt Behrendt ya trató de desautorizarla, identificándola con la *forma mecánica* y comparando sus apriorismos y rigideces con la adaptabilidad a la función de la *forma orgánica*: en ámbitos arquitectónicos europeos diversos, bajo el influjo de un Zevi beligerante y seductor, se inició la década con la esperanza de que Aalto –desde el norte, como aquí– iniciase una reconquista estética de Europa, arropado con la bandera del *organicismo*, y la salvase de una modernidad considerada infiel, por sectaria y descreída, que ya estaba empezando a prolongarse demasiado.

Resultaba insoportable la obsesión de Le Corbusier por relacionar la obra de arquitectura con la máquina y, siendo los arquitectos poco dados al matiz, a nadie se le ocurrió comprobar lo que decía exactamente el maestro a propósito del atilugio: de haberlo hecho, habrían comprobado que la referencia al ingenio se basaba en la precisión con que han de establecerse las relaciones entre sus piezas para que cumpla su misión liberadora. Sólo en situaciones extremas

—más relacionadas con su condición de publicista que con su esencia de gran arquitecto—, Le Corbusier se refirió a los valores metafóricos de la civilización industrial que se avecinaba, cultura a la cual —en un exceso de premura— se pensaba renunciar a mediados de siglo, sacrificando el símbolo —la máquina— que iba a propagar sus valores.

No era mala la imagen de Le Corbusier para explicar la consistencia y precisión que deben regir las relaciones internas de las obras de arquitectura moderna: sus pinturas de los años diez y primeros veinte aclaran de modo ejemplar la noción de estructura específica, basada en relaciones consistentes. Sus villas de los años veinte corroboran esos mismos principios desde el ámbito de la arquitectura. Era innecesario, pues, aportar el modelo orgánico cuando se disponía de unos principios de formación que atendían al carácter artificial de los productos de la arquitectura: la forma orgánica incorpora en su génesis el crecimiento y la genealogía, esto es, los procesos de formación, condiciones ambas inseparables de sus atributos y responsables de sus características visuales. Mala referencia para una práctica artificial y subjetiva que concibe mediante la síntesis y construye con procedimientos industriales.

De todos modos, fue Kant quien, a finales del siglo XVIII, utilizó la analogía orgánica para explicar el tipo de finalidad interna de la obra de arte: la complejidad de los organismos vivos y la conciencia colectiva de sus características generales hacen razonable dicha elección del símil. Pero, como antes se ha apuntado, la referencia a los organismos es estrictamente analógica, ya que el filósofo se apresura a advertir que la finalidad que caracteriza la estructura de las

obras de arte es una finalidad similar a la de los seres vivos pero, a diferencia de ellos, sin fin ajeno a la misma; es una finalidad desinteresada.

En este contexto, a comienzos de los años cincuenta —ciento sesenta años después de la *Crítica del juicio*—, volver a plantear una pura analogía orgánica, sin matices de enjundia comparable a la de los kantianos, parece una conducta cuando menos ligera, acaso entrañable por la propia ingenuidad de sus formulaciones. Pero, más allá de ignorar la precisión kantiana, la demagogia que suele acompañar las propuestas organicistas se ampara en el desprecio a las condiciones esencialmente distintas que rodean la génesis de los organismos vivos y los productos concebidos por el hombre.

No quisiera concluir esta reflexión sin dedicar unas líneas a otro equívoco que tiene un fuerte arraigo en las conciencias, no sé si de todos los arquitectos o únicamente de los que tratan estas cuestiones: que lo abstracto se opone a lo visual, debido a la naturaleza esencialmente intelectual y racional de lo primero frente al carácter estrictamente sensitivo de lo segundo. La razón de dicho malentendido se halla en la indisposición esencial para conocer el fundamento de la modernidad de quienes se aferran —aunque, en muchos casos, sin clara conciencia de ello— a una idea clasicista del arte como sistema de formas, trascendente y arquetípico, orientado a constituir expresión sensible de lo absoluto. La generalización del sentido banal de *racionalismo*, referido al uso de la razón —incluso en dominios en los que es claramente incompetente—, contribuye a fomentar y extender la patología que comento.

Se suele asociar el *racionalismo* de la arquitectura moderna al uso exclusivo de la razón funcional, vinculada a la eficacia de sus productos, que sería la que, en definitiva, determinaría la estructura de su constitución. Ello garantizaría cierto estatuto de objetividad a los productos de la modernidad frente a la artisticidad afectiva, subjetiva, de los productos de la tradición clasicista. Pensar así supone atribuir al *racionalismo* los valores y cometidos del *pensamiento positivo*, esto es, del que se centra en la experiencia de la realidad. En consecuencia, el *racionalismo* se opondría al *idealismo* por la objetividad lógica de aquél frente a la prioridad de la idea respecto a la experiencia que caracteriza a los partidarios de éste: todo el mundo “sabe” que los estudiantes de ingeniería industrial, por ejemplo, son dados al *racionalismo*, mientras que los de arquitectura o bellas artes suelen tener un fuerte componente *idealista* en su personalidad. El sentido de ambos talantes está tan fuertemente arraigado en las conciencias que ha generado dos arquetipos sociológicos perfectamente definidos: el *racionalista*, introspectivo y ordenado, y el *idealista*, generoso pero ingenuo. Sirva la digresión para mostrar la perversión del sentido del racionalismo, al atribuirle un contenido casi psicológico, vinculado a cierta actitud vital, en lugar de considerarlo un modo de conocimiento que se funda en el propósito de explicar la realidad mediante el uso de la *razón* –de las *ideas*– sin recurrir a la experiencia. Ese es el motivo de que *racionalismo* e *idealismo* sean una misma cosa, como se desprende de la consulta de cualquier manual básico de filosofía.

Si se considera la noción de *racionalismo* en su auténtico sentido, es fácil comprender su asociación con la archi-

tectura moderna: la capacidad de conocimiento autónomo del racionalismo intelectual es correlativa a la capacidad de concepción autónoma de la forma, más allá de cualquier determinación sociotécnica de la arquitectura moderna. Aunque no hay que olvidar la inevitabilidad de la experiencia como forma de conocimiento, ya no como alternativa a la razón, sino como momento inseparable de ella. La propia noción de consistencia, atributo específico de la forma moderna, es producto del proceso de proyecto que ha de conducir a la forma abstracta, que se orienta a la esencia de las cosas, tendente a lo universal.

Pero tal noción analógica de *racionalismo*, aplicada a la arquitectura, no comporta el uso exclusivo de la razón, como a menudo se cree: la visualidad esencial del objeto moderno es consecuencia de la relevancia de lo visual en el proceso de concepción. La intelección visual es la actividad típica del proyecto de arquitectura y de la construcción de la forma en las artes visuales de la modernidad.

Cuando se objeta a la abstracción su matriz estrictamente intelectual y se aboga por doctrinas más amables para el ojo, se está rebajando la dimensión intelectual de la mirada, su capacidad para generar y reconocer forma, fenómeno explicable acaso como consecuencia de una reducción análoga de lo visual a lo óptico, de lo estético a lo sensitivo. No hace falta recurrir de nuevo a Kant para reconocer el carácter complejo del funcionamiento de la visión en el juicio estético: el ojo actúa como instrumento a la vez identificador y reflexivo; el juicio se realiza en convivencia con la imaginación y el entendimiento; en modo alguno corresponde al

ojo una actividad subalterna o transitiva en la síntesis que el juicio supone.

No es necesario, por tanto, recurrir a la idea como ente generador de forma para garantizar la abstracción –y, con ello, la modernidad– del producto, como se ha venido realizando en el proyecto a partir de los primeros años sesenta: la abstracción en arquitectura es una cualidad esencialmente visual; la consistencia estructural que caracteriza los artefactos genuinamente modernos no es un atributo intelectual, generado o reconocido mediante procesos lógicos, sino un valor registrable por la mirada activa, adiestrada para reconocer y concebir.

Si ello es así, se evapora la presunta atectonicidad de la arquitectura abstracta: lo tectónico es un atributo de lo construido, que trasciende la condición material de su constitución física; no tan sólo la tectonicidad no es ajena a la abstracción, sino que puede considerarse una de sus consecuencias principales.

El neoplasticismo –el modo específico de conformar más fecundo de la arquitectura moderna– debe su trascendencia histórica a que es un modo de concebir las relaciones visuales que determinan la forma, el cual incorpora, a su vez, los principios básicos de la construcción material: es difícil hallar una estructura visual más tectónica que un cuadro de Mondrian de los primeros años veinte.

En conclusión, la abstracción es el principio formativo y, a la vez, el atributo visual específico de la modernidad artística. En arquitectura, práctica en la que la materialidad de los elementos constituye un vínculo obligado con la realidad física, la abstracción se ha mostrado –y se muestra–

como la perspectiva más fecunda en la creación durante el último siglo. Probablemente, la arquitectura que asume la abstracción como principio básico de la propia naturaleza de sus productos no está llamada a provocar alborozos en ese público, abúlico y ansioso a la vez, que colma con su presencia la “arquitectura del espectáculo” de la que tanto se habla, buque insignia de un mundo cada vez más próximo a convertirse en un gran parque temático, tan indiferente en sus valores como en su apariencia.

En cambio, no dudo que continuará inspirando a los arquitectos que ven en la tendencia a lo universal el marco en que actúa la subjetividad intrínseca con que afrontan la concepción; a aquellos que se orientan más hacia el juicio que hacia el afecto; a los que se interesan más por la forma que por la imagen, que apuestan por lo visual frente a lo razonable, que se empeñan en la construcción, no en la mimesis, y que, en definitiva, frente a la novedad, persiguen la consistencia.

Profundizar en las características y los matices de la arquitectura —del arte— tiene el peligro de contribuir a la construcción de un universo autónomo y distante, autorregulado y compacto, que la gente percibe de manera aberrante, como si de una institución perversa se tratase.

No es el caso de la química orgánica o la patología del codo: se puede escuchar una disertación sobre los diversos aspectos de la ciencia, con la convicción de que lo tratado es competencia de los especialistas. Todo el mundo creerá que los avances en ambos campos nos llegarán por los químicos y los médicos, respectivamente.

Cuando se habla de arte, nadie cree que su estudio corresponde a un dominio privado: efectivamente, las obras son públicas y cualquiera tiene derecho a disfrutar de ellas, lo que no presupone que las opiniones que suscitan deban considerarse acertadas por el hecho de ser personales. El arte se considera, pues, una actividad del espíritu orientada a emocionar al público: si el espectador ve afectados sus sentimientos, el propósito del artista se ha cumplido. Entrar en los valores que determinan la calidad de la obra se considera, a menudo, impertinente.

Hace unos días, en una sobremesa, alguien me dijo que sabía demasiado para disfrutar del arte; la impertinencia escondía, en realidad, un axioma mucho más teórico, a saber, que la condición de la experiencia auténtica del arte es la ignorancia del espectador. Seguramente, a mi contertuliano le enseñaron en el colegio que el arte se siente, no se aprecia; que el conocimiento es contrario a la emoción, y la emoción, una alteración de ánimo específica de la experiencia estética. No entraré a discutir la incon-

sistencia del argumento: es conocida la indigencia teórica con que el arte se acostumbra a divulgar en las aulas. Simplemente, dejo constancia de un tópico que a fuerza de repetirlo ha llegado a formar parte de lo que entendemos por sentido común.

Ese pequeño incidente, que en pocos días se ha repetido en condiciones similares, me hizo ver lo irresponsable de elaborar discursos rigurosos y refinados sobre el arte, si no se hace previamente una declaración de lo que se entiende por artístico, por un lado, y de las características de la experiencia artística, por otra.

Se nos ha enseñado que el atributo de la obra de arte es la belleza, y que esta cualidad produce un placer que tiene el origen en la sensibilidad del espectador. Tener el origen en los valores sensitivos del sujeto no quiere decir, en cambio, que se agote en los sentidos, sino que estos actúan en el marco de un proceso de intelección sensitiva más complejo; visual, en el caso de la arquitectura y las artes plásticas.

Por ello, es fundamental distinguir, como hizo Kant hace más de doscientos años, entre dos tipos de placer: el sensitivo y el estético. El primero es el que se resuelve en el sentido que transmite la experiencia: saborear un buen jamón de bellota produce un placer que se prolonga mientras dura la degustación. Es de tipo sensitivo y configura el gusto del individuo, a la vez que está determinado por la asunción de gustos convencionales: la cerveza, incluso los refrescos de cola, al principio no suelen gustar. La socialización de los valores sensitivos y simbólicos hace que en poco tiempo gran parte de los consumidores rocen tasas de auténtica adicción. Algo parecido ocurre con Picasso y —por qué no

116 decirlo— con Velázquez y Goya: hemos oído decir que son unos genios —cada uno en su estilo, claro está—, y al mirar su obra sentimos una emoción indescriptible. Incluso somos capaces de identificar algunos de los rasgos más evidentes de su pintura que manuales y guías de museos señalan con sagacidad y displicencia, respectivamente.

Tal situación, que en realidad se apoya en una impostura generalmente aceptada, configura una idea de lo artístico como atributo de algunas obras capaces de estimular el agrado espontáneo de la gente que las mira con buena voluntad y con el ánimo dispuesto a cualquier cosa.

¿Cómo interferir la expresión inmediata del sentimiento con reflexiones de cariz intelectual? ¿Cómo argumentar el placer que provoca la degustación de una buena paella? Y eso se aplica igual al arroz que al Museo Guggenheim de Bilbao: “Tu dirás lo que quieras pero *a mí me gusta*”, suele ser la respuesta más común cuando intento explicar en una sobremesa por qué el notorio museo *no está bien*, más allá de la indiferencia que me suscita.

Mi contertuliano describe una sensación de placer suscitada por el artefacto, que ha experimentado con anterioridad, por lo que veo, ante la presencia de cachibaches similares; acaso es la primera vez que ve algo parecido, pero su intuición determina el placer con que celebra el evento. Sólo en último lugar, y discretamente, para no herir su estima, cabría considerar la influencia que sobre su placer haya podido ejercer la calurosa acogida del armatoste por parte de los medios de comunicación. Yo, en cambio, apelo a unos valores relacionados con la materia, la construcción, el orden, la forma, esto es, recorro a

unos criterios de intelección visual que me permiten elaborar un juicio estético que da lugar a una valoración: no está bien.

En este punto, entra en acción otra variable: el placer estético, tan subjetivo como el sensorial pero que, a diferencia de éste, no se agota en el sentido que provoca el estímulo. El placer estético moviliza los instrumentos de conocer, la imaginación y el entendimiento, y está ligado al reconocimiento de la forma; es decir, comporta un juicio estético. Juicio subjetivo, como he dicho, pero orientado hacia lo universal —lo que hace referencia a un sujeto trascendental, que contiene todo aquello que los sujetos tienen en común, no a un individuo sociológico, entidad fundada en aquello que nos hace a los humanos relativamente diferentes.

No se puede hablar de arte, pues, en el nivel de placer sensitivo: como se ha visto, sería discutible apoyar una actividad del espíritu en un tipo de placer provocado por estímulos tan diversos como Picasso y el jamón de bellota. Si es así —y reservamos al dominio de lo artístico sólo lo que es capaz de soportar un juicio estético—, saber de lo que se habla no será un impedimento para la experiencia estética sino, por el contrario, la condición necesaria para que tal experiencia se dé.

Mientras la realidad vital —el motivo del cuadro, si hablamos de pintura— y la realidad estética —la estructura visual de la obra— coincidían en la materialidad del objeto pictórico, era relativamente fácil hacer un juicio sensitivo sobre el motivo y creer que se había hecho un juicio estético sobre la forma. La estabilización de los sistemas artísticos daba lugar a convenciones, dentro de las cuales —y con un esquema

rigurosamente jerárquico— los sectores influyentes de la sociedad extendían sus criterios de gusto al resto de sectores subalternos.

La modernidad, al sustituir la mimesis por la construcción como criterio de producción de la obra de arte, acentúa los aspectos más abstractos de la forma, los más universales, y elimina cualquier referencia figurativa que, representando la realidad vital, sea capaz de crear la ilusión de una experiencia de la obra que necesariamente será falsa. Esto lo explicó de modo magistral Ortega y Gasset en el diario *El Sol*, hace ya más de setenta y cinco años, y se publicó en 1925 bajo el título de *La deshumanización del arte*.

¿Cómo saber que el señor que se aproxima más de lo prudente a la *Venus del espejo*, de Velázquez, lo hace para apreciar algún detalle técnico de la pintura o lo que pretende es, simplemente, apreciar más de cerca los encantos de la señorita? Una tela de Malevich, pongamos por caso, no provocaría una duda similar: en ella no cabe apreciar más que realidad estética; cualquier aproximación, por pasión que se ponga en el acto, no revelará más que el cuarteado de la costra de la pintura.

De ahí la impopularidad esencial del arte moderno a la que Ortega se refiere en el escrito que comento: el arte moderno escamotea sus encantos, para continuar con el ejemplo de Velázquez; impopularidad que sólo quiere decir que el arte moderno no gusta porque *no se entiende*. Es el desconocimiento de lo que es lo que crea indiferencia o rechazo, si bien a menudo esta sensación se expresa con un *no sé qué quiere decir*. El arte moderno se funda en criterios que hay que conocer; no ha de verse como consecuencia

de un elitismo excluyente, de carácter antisocial, ni menos como fruto de un empeño desatado por sorprender.

El arte moderno tensa la capacidad de intelección visual del hombre, al tiempo que disciplina su impulso creativo con una aspiración a lo universal que presagia el reconocimiento de la forma. Para que ello suceda, se ha de disponer de unos criterios visuales que permitan el juicio estético. Criterios accesibles al resto de posibles sujetos de la experiencia, en la medida en que los puedan poseer —aunque sea en estado embrionario— como rasgo de la especie; cualidades que hace falta reconocer y desarrollar, como la capacidad del equilibrio que permite a los humanos montar en bicicleta.

La experiencia auténtica de una obra moderna de arte no depende del conocimiento de sistemas o cánones de validez general. Su calidad no está en función de su parecido a otra considerada ejemplar: cada objeto tiene una legalidad específica, relativamente autónoma, que sólo se puede reconocer por medio de un juicio estético, subjetivo pero competente.

El juicio estético, como el moral, no tiene objeto de conocimiento; se basa en la existencia previa de valores pero, a diferencia de éste, no es interesado: el hecho de tomar una decisión de carácter moral que afecta a alguien supone ponerse en el lugar del afectado por el acto; el juicio es, por tanto, interesado. Nada de ello ocurre en el arte, donde el sentido de un juicio no comporta recompensa alguna para el sujeto que lo realiza. El juicio estético, pues, no tiene objeto; es subjetivo y reconoce en la obra rasgos formales que responden a los valores estéticos del sujeto: es una forma activa —constructiva— de mirar.

Este juicio subjetivo, orientado hacia lo universal, es necesariamente histórico: no se produce desde la nada hacia una abstracción, sino que el sujeto, al realizarlo, escoge entre las doctrinas y técnicas que el tiempo histórico pone a su alcance, con lo que el acto de juzgar supone también una toma de posición ideológica. El sujeto, mediante el juicio, asume determinados valores y mitos de su tiempo, y rechaza otros; interpreta el marco cultural y social: en este aspecto, la aspiración a la universalidad del juicio estético, lejos de instalar la experiencia en un limbo intemporal, comporta una sanción histórica del momento –crítica que se lleva a cabo, como se ha visto, mediante la elección de los materiales intelectuales y técnicos que ayuden al reconocimiento de la obra.

El componente idealista de la noción kantiana de juicio estético, a que hago referencia, no excluye, pues, la dimensión empírica del acto, es decir, lo que lo refiere a la realidad concreta: la inevitable historicidad del juicio se fundamenta en la elección de los criterios que soportan el reconocimiento y la valoración inevitable de la obra de arte.

El criterio de consistencia es determinante del juicio: a la unidad, la jerarquía y la simetría, propias de la composición clásica, corresponden la consistencia, la clasificación y el equilibrio, en la forma moderna. Al tipo, como esquema canónico de la organización del espacio, que estabilizó tanto la producción como el uso de la arquitectura del clasicismo, corresponde la concepción, como momento formativo, en la arquitectura moderna.

El arte moderno rechaza, así, toda legalidad sistemática, genérica, para hacer de la concepción de cada obra el pro-

ceso que le conferirá legalidad propia; legalidad que, como se ha visto, el espectador advertirá mediante el juicio estético, al reconocer la formalidad de cada objeto específico.

Las denominaciones de racionalismo y funcionalismo con las que a menudo se describe la arquitectura moderna no han ayudado en absoluto a la difusión de su auténtico sentido. Explicarla como producto de la técnica industrial o de una moral nueva tampoco ha facilitado que se aclarase su aportación genuina: los motivos de la trascendencia de la revolución que supuso la modernidad arquitectónica y artística a la historia –comparable, a mi juicio, a la que tuvo el Renacimiento– son de carácter estético: la modernidad realiza una idea de arte que describió de modo ejemplar Kant a finales del siglo XVIII, y se incubó a lo largo del siglo XIX, bajo las teorías formalistas del arte. Las vanguardias constructivas de principios del siglo XX dieron cuerpo a lo que hasta entonces no era sino una doctrina sin referente.

La propia dificultad que plantea la modernidad para difundirse de modo espontáneo, en un ambiente intelectual dominado por un hegelianismo que hace del arte un aspecto de la religión –lo que explicaría su ocaso con la emergencia de la subjetividad romántica–, ha determinado que la modernidad artística sea, acaso, el fenómeno del siglo XX más glosado y, a la vez, el menos comprendido.

EL EDIFICIO Y SUS ALEDAÑOS

Hace ya más de cuatro décadas que referirse al contexto cuando se habla de arquitectura es síntoma de seriedad: cuando alguien quiere poner en evidencia que no se detiene en minucias, no hay nada mejor que componer el ademán y aludir al contexto. Se diría que obrando así queda disipada cualquier sospecha de frivolidad o dispersión; es como si, al mencionar los alrededores, se estuviera optando por el parámetro determinante de la concepción; se invocase una disciplina capaz, por sí sola, de garantizar la solvencia de la arquitectura.

Ello no ha sido siempre así: hasta los últimos años cincuenta, acentuar la importancia del contexto se habría considerado una impertinencia; una precisión innecesaria, similar a lo que supondría hacer hincapié en la solvencia constructiva o en los preceptos de la estabilidad, para poner de manifiesto que se hablaba seriamente. Se suponía que la arquitectura, por definición, debía atender a todas las condiciones que enmarcan sus obras: quien decidiese ignorarlas se situaría en un ámbito impreciso, de identidad fluctuante entre la ilustración gráfica y la escenografía.

La arquitectura moderna se apoya en una noción de forma hecha de relaciones visuales que garantizan la consistencia y vertebran el sentido sobre el que el autor basa la identidad de la obra. El espectador apoya su experiencia de la arquitectura en la identificación de tales relaciones: proyecto y disfrute comparten un reconocimiento de forma que fundamenta el juicio. Como es sabido, sin juicio no hay proyecto ni experiencia estética.

La forma entendida así presupone un sistema de relaciones que no se agotan en el ámbito del objeto: abarcan,

como es obvio, todo cuanto alcanza la mirada del sujeto de la experiencia. Por tanto, cuando se actúa con criterios formales modernos, en sentido estricto, el entorno deja de ser un mero alrededor subalterno al que no hay que descuidar para no incurrir en arrogancia estética. La mirada moderna es, pues, incompatible con una aproximación académica a la noción de contexto, en términos de hábitos y preferencias; del mismo modo que lo sería atender, por ejemplo, a meros atributos de proporción, material o color, por mucho que con frecuencia el proyecto se resuelva con ese tipo de prejuicios.

He supuesto hasta aquí que, al hablar de contexto, se quiere aludir a lo que rodea el edificio y pertenece a su exterior, esto es, al entorno ajeno, a lo que existe más allá del contorno propio. Con ello estoy violentando el sentido del término *contexto*, que en estricta teoría literaria designa el orden en la composición narrativa de una obra literaria, capaz de dar sentido a cualquier pasaje con sentido confuso: “Se deduce del contexto...”, se suele decir. Pero no quisiera convertir estas líneas en una pedante precisión terminológica, aunque me interesa hacer notar que la elección del término obedece a una concepción –y se integra en un sentimiento– en boga durante los años sesenta, que veía en el sistema de la lengua el modelo para la refundación de una arquitectura que algunos consideraban en crisis, porque les daba la impresión de que se repetía demasiado, encerrada en su propia identidad.

El espejismo de la salvación lingüística duró tan sólo unos años, incluso en las mentes más interdisciplinarias; pronto se extendió la evidencia de que, por recurrente que

120 pareciese la analogía, una cosa era la lengua y otra muy distinta la arquitectura. En las prácticas artísticas, el objeto esencial no es, por definición, comunicar mensajes; por tanto, su criterio de economía es estético, no práctico, como el de la lengua, en tanto que un proceso de articulación de un número limitado de fonemas. En sentido estricto, referirse al contexto en arquitectura equivale a suponer que la ciudad actúa como un texto con una estructura narrativa dentro de la que una obra singular adquiere sentido. En todo caso, cabría suponer que la ciudad entera sería el contexto de la nueva arquitectura, sólo en el caso de que aquella se entiendiera como un texto estructurado, cuyo sentido, en consecuencia, vendría modificado por cada intervención operada en su ámbito. Incluso al más obstinado de los analogistas le resultará raro asociar, a este respecto, la ciudad con una narración literaria.

Definitivamente, no parecen referirse a esto quienes periódicamente sacan a relucir el contexto; por el contrario, su argumento parece más modesto: se limita a exhortar, a quienes proyectamos, a no ser tan desconsiderados con los aledaños de nuestras obras, con los edificios próximos a los nuestros, como lo fueron los arquitectos del Movimiento Moderno, dicen, impostando la voz para resultar más convincentes.

El desprecio por los alrededores es uno de los argumentos estrella de la cruzada con que a finales de los años cincuenta se abandonaron los principios estéticos y los criterios de proyecto modernos, creyendo que así se hacía un bien al paisaje y a la historia. La idea que respaldó la cruzada sostenía que la arquitectura moderna, si bien era capaz de

controlar la forma de los edificios, había fracasado en la construcción de la ciudad. Pero dejó la discusión de esa hipótesis para mejor ocasión.

Ahora, con una perspectiva temporal que permite apreciar la auténtica talla tanto de la enmienda como de los enmendadores, la referencia al contexto adquiere su auténtico sentido; tras la invocación anida casi siempre una visión figurativa y banal de la arquitectura que los realismos tuvieron que elaborar con precipitación para reemplazar un sistema de concepción con espacialidad y plasticidad específicas; un sistema que consideraban obsoleto, precisamente en un momento en que empezaba a dar sus mejores frutos, y a ser interiorizado tanto por los arquitectos como por el público.

La referencia al contexto es sólo una faceta más de la alienación que sufrió el proyecto con la irrupción de los realismos, es decir, del abandono de los criterios de consistencia formal que la modernidad había difundido, para asumir en su lugar un compromiso de expresión figurativa de valores ajenos y externos a lo arquitectónico; lo de menos era que dichos valores tuvieran que ver con la técnica o con la historia. La obsesión por el entorno coincide, pues, con el abandono de su consideración en términos de forma para asumirlo en el plano de lo figurativo singular. La identificación de lo arquitectónico con los excesos de una iconografía evocadora es una perversión que, en cambio, se asumió a partir de los años sesenta como el atributo esencial del proyecto: tal reducción de lo arquitectónico a lo figurativo provocó una confusión cuyos efectos todavía se acusan en la actualidad.

Dicho esto, he de reconocer que la referencia al contexto tiene hoy un sentido moderador de excesos de uno u otro signo: en la actualidad, el contextualismo puede considerarse tan crítico con la arquitectura abstracta como con la hiperexpresiva; en el mejor de los casos, debe verse como un modo bienintencionado –aunque ingenuo y un tanto pedante– de reivindicar la urbanidad y el respeto a la ciudad como patrimonio colectivo. De todos modos, ello no impide que en nombre del contexto se hayan cometido las mayores tropelías, no sólo en el ámbito de la coherencia visual de las ciudades, sino en el de la propia noción de solidaridad social.

Un recorrido por algunos casos ejemplares de edificios contruidos a lo largo del siglo, en ámbitos donde el carácter de los alrededores mereció una atención especial, permitirá verificar el sentido cambiante de la consideración del entorno, según evolucionaron los mitos arquitectónicos del siglo xx.

El proyecto del Palacio de Justicia de Goteborg ocupó a Gunnar Asplund más de veinte años (1913–1937); ello da idea de la importancia que atribuyó, desde sus primeras tentativas, al modo en que se altera lo existente con la irrupción de lo nuevo.

Desde la propuesta inicial hasta el proyecto definitivo, se revela un propósito formal cuyos valores esenciales son la precisión y el rigor. Los dos sistemas arquitectónicos que polarizan las sucesivas propuestas –el clásico y el moderno– son dos formalismos en sentido estricto, en la medida en que ambos sitúan el objetivo fundamental de la práctica del proyecto en la construcción de una forma que, más

allá de su consistencia, aspira a lo universal: el clasicismo, a partir de la autoridad estética de un tipo canónico, y la modernidad, a través de un acto de concepción basado en un juicio subjetivo.

La relación nunca se manifiesta de forma inmediata, no es obvia ni directa; responde a situaciones vinculantes donde la semejanza es sólo una de las condiciones más arcaicas: equivalencia, compensación, correspondencia, dualidad son algunos de los criterios que animaron los proyectos de Asplund. Ninguna propuesta parte de la renuncia a la identidad del añadido para, de ese modo, reforzar el edificio al que se adhiere: la relación se establece precisamente como articulación de dos estructuras espaciales incompletas, que sólo tras la anexión adquieren sentido. Las variaciones sutiles, pero esenciales, entre el penúltimo proyecto y el definitivo trazan la línea entre la inercia de un clasicismo estilizado, con apariencia moderna –en el penúltimo–, y la modernidad auténtica –en el definitivo.

El proceso ocupó prácticamente toda la vida profesional de Asplund y refleja las vicisitudes de la construcción de la conciencia moderna. Con frecuencia, la adición se cita como ejemplo de la compatibilidad entre estilos pero, en realidad, es un testimonio ejemplar de la irreductibilidad de la forma a circunstancias figurativas o estilísticas: el valor de la adyacencia se fundamenta en la identidad respectiva de los organismos ensamblados, esto es, en la autenticidad del planteamiento que los orienta a ser algo, no a parecerse a nada.

Louis I. Kahn aborda la ampliación de la Art Gallery, en la Universidad de Yale (1951–1953), con la convicción de

122 que sólo la consistencia formal del añadido, sin renunciar a su condición de complemento, puede contrarrestar la relación de dependencia que desde el principio asigna al nuevo pabellón: un contenedor cerrado a la calle se adhiere a la antigua galería, de modo que no quepa duda acerca de su subordinación arquitectónica respecto de ella. No obstante, la autonomía orgánica y funcional del anexo se refuerza con el acceso tangencial que, sin el ceremonial de la entrada, permite un uso independiente, como prescribía el programa.

El añadido está construido sobre una crujía estrecha que alberga comunicaciones verticales y servicios, lo que contribuye a reforzar la identidad del anexo. La crujía que hace la conexión con el edificio antiguo constituye el elemento pretendidamente equívoco de la propuesta: siempre existirá la duda sobre si es un articulador entre las dos construcciones próximas –su menor profundidad propiciaría esa interpretación– o si se trata, en realidad, de una crujía más del edificio nuevo, modificada en su profundidad para preparar la adyacencia con la construcción existente.

En esa ambigüedad controlada reside uno de los valores principales del proyecto. Tampoco aquí la lección depende de consideraciones figurativas o estilísticas: criterios de naturaleza visual, como todos los que tienen que ver con la forma, están en el fundamento de la propuesta. Nadie piensa que la idea de forma a la que me refiero tiene que ver con la *razón*, mientras que la figuratividad tiene que ver con la *mirada*: no creo necesario insistir en que la idea moderna de forma tiene que ver con la *intelección visual*, mientras que la figuratividad se agota en la mera *sensación óptica*.

Los edificios que proyectó y construyó Aalto a ambos lados del edificio de Saarinen en la calle Keskuskatu, el Rautatalo (1952–1955) y la Librería Universitaria (1962–1969), son ejemplos ilustres de una nueva actitud ante las construcciones contiguas: representan una asunción inequívoca de un modelo de ciudad –el que basa su concepción en la capacidad reguladora de alineaciones y rasantes– que se basa en la homogeneidad material y plástica de las fachadas, re-verberación histórica de los valores de la ciudad neoclásica. El efecto estabilizador del tipo arquitectónico garantiza la continuidad de un modo de producir ciudad que permanece al margen de los valores de la arquitectura moderna.

Una estructura tipológica similar, centrada en un patio cubierto al que dan las distintas plantas, soporta propuestas de cerramiento similares, adecuadas a sus respectivas circunstancias urbanas; la noción de fachada como límite de la edificación –como faceta pública de artefactos organizados según convenciones con linaje– descompone la intervención en dos operaciones relativamente autónomas: la organización del interior y la textura de la envolvente. No hace falta insistir en el talento con que Aalto supo incorporar el patio a la edificación, en ambos casos: se trata de dos momentos culminantes de su arquitectura; la librería, acaso debido a su función pública y al acierto en su concepción y acabado, se ha convertido en un ejemplo brillante de edificio dispuesto alrededor de un espacio vacío.

Sin embargo, donde se halla el interés que tienen a mi juicio esas obras es en la textura de las fachadas de ambos edificios, a la luz de las presentes reflexiones: en ambos se aprecia un propósito de intervenir en la ciudad desde la

definición de un sistema de construcción del cerramiento compatible con el nacionalismo romántico del edificio de Saarinen, por un lado, y con el neoclasicismo del edificio colindante de la Esplanade, por otro. No es ajena a este propósito la elección del color bronce de la carpintería de los edificios de Aalto —una opción eficaz a la hora de incorporar sin violencia el ladrillo de las arquerías gigantes de Saarinen—, aunque la sutileza de la fachada del edificio en esquina, que incorpora unas bandas blancas que amplían el marco de los huecos, hace más explícito el sentido de la referencia a las edificaciones vecinas.

El modo en que los edificios de Aalto incorporan al de Saarinen y, a su vez, asumen la urbanidad de su emplazamiento es intachable desde el punto de vista de un modelo de ciudad entendida como escenario determinado por atributos de homogeneidad y coherencia plástica. La arquitectura asume aquí una componente de representación que, en realidad, tensiona su condición de artefacto concebido según criterios que tienden a conferirle una legalidad propia.

Quisiera señalar, en este punto, el cambio de actitud operado respecto a los criterios que guiaron las intervenciones de Asplund y Kahn: en aquellas, el refuerzo de la identidad del nuevo edificio era la garantía para que la anexión asumiese la dependencia funcional sin subordinación arquitectónica; el plano de lo formal constituía el nivel relevante en el que se asumía la adyacencia sin renuncia. En Aalto, la disolución del edificio en una textura urbana que tiende a la homogeneización es el trámite con el que los edificios se integran en el paisaje urbano.

El edificio para *La Rinascente* en Roma (1957–1961), de Franco Albini y Franca Helg, aborda su inserción en un ambiente histórico desde otra perspectiva: el problema no es ya ampliar una construcción del pasado, como en los casos anteriores, sino resolver el emplazamiento de una edificación nueva, singular por su situación y programa, en un entorno de arquitectura civil de ascendencia clasicista.

Los arquitectos plantean su propuesta, como en el caso anterior, desde la consideración de la textura urbana de la arquitectura como valor de integración. La analogía entre la plasticidad del nuevo edificio y la de los de su alrededor —en especial, del que le corresponde al otro lado de la calle— acentúa el valor de la propuesta: cualidad que se sitúa más allá de la mimesis o la reinterpretación. La estructura da lugar a una estratificación visual que, junto con el claroscuro que provoca el revestimiento de los conductos de refrigeración, confiere al nuevo edificio una cualidad plástica coherente con los edificios circundantes.

Más allá de la condición de contenedor que el programa propicia, la concepción de la estructura y el cerramiento parten de un requisito visual relacionado con la textura, para definir su concreción arquitectónica y constructiva. Sin constituir el principal valor de la propuesta, pero acreditando su flexibilidad, el único hueco a la calle de *La Rinascente* rememora el estucado blanco que se convierte en centro focal de la composición del frente del edificio de referencia: respecto a éste, el nuevo establece una relación de dualidad.

Un propósito similar anima el proyecto del edificio para el diario *The Economist*, en Londres (1960–1964), obra de otro matrimonio ilustre, Peter y Allison Smithson. No obstan-

124 te, en este caso, la descomposición del volumen edificado en distintos elementos sitúa la espacialidad de los intersticios y la posición de la torre principal en primer plano de la propuesta. En efecto, mientras el cuerpo que se alinea con la fachada acepta la altura que regula los edificios de la calle en ese punto, el edificio que acumula la mayor parte de la construcción aparece retirado, configurando así un hall exterior, elevado sobre St James Street, que actúa como vestíbulo común y permite reducir al mínimo la ceremonia de acceso.

Pero, más allá de esta operación, que se basa en una gestión inteligente de la edificabilidad con criterios espaciales propios de la mejor tradición moderna –explora la relación de posición como criterio de construcción formal–, acaso es en la materialidad de su construcción, como trámite para aproximarse a la textura del palacete neoclásico vecino, donde el proyecto manifiesta un empeño mimético que ablanda la contundencia de la propuesta. El carácter de los edificios que integran el conjunto se confía a una máscara pétrea que se superpone a la estructura resistente para “suavizar” su presencia: aparece el ornato como elemento de cualificación de una arquitectura que, a mi juicio, culmina en las decisiones básicas.

Se trata, pues, de la confluencia de dos sistemas de acción de naturaleza distinta: uno, de matriz claramente espacial, que revela el problema en el momento de la solución, como ocurre en la gran arquitectura; otro, de ascendencia decorativa, que, en la medida en que aproxima el conjunto a una plasticidad neoclásica, desfigura el fundamento moderno de la operación: no tiene que ver con

el fundamento de la propuesta, aunque hay que reconocer que le confiere “vistosidad”.

No se puede pasar década sin hacer una mención especial a la figura de Ernesto N. Rogers, quien, tanto en las obras del estudio BBPR como, sobre todo, en sus escritos de los años cincuenta, centró en las “preexistencias ambientales” gran parte de su energía intelectual. La propia definición del problema disipa cualquier duda acerca del sentido en que se considera el entorno: el ambiente como ámbito figurativo que, al evocar el pasado, garantiza su continuidad. Ni un atisbo de formalidad se vislumbra en una propuesta que se nutre de una idea de historia como concatenación iconográfica de fetiches visuales más o menos arquetípicos.

El medievalismo técnico de la *Torre Velasca*, en Milán (1955–1958), en un entorno cuyo carácter arquitectónico es claramente ajeno a escenarios de esa estirpe, revela cuánto hay en su doctrina de gusto por un pintoresquismo escenográfico, manifiestamente anacrónico, en su empeño evocador. Recuértese que la torre se construyó a la vez que se levantaba en Nueva York el *Seagram Building*. No abusaré de la perspectiva que proporciona el paso del tiempo para acometer una glosa comparada de ambos edificios; es un ejercicio que propongo al lector de buena voluntad.

Para concluir la referencia a Rogers, me referiré al edificio para Olivetti, en Barcelona (1960–1964), ocasión de oro –desperdiciada, a mi juicio– para mostrar lo que realmente se ocultaba tras su preocupación por las preexistencias: una calle homogénea, caracterizada por un riguroso neoclásico civil, con claras invariantes compositivas y plásticas, se interrumpe, sin motivo aparente, con un edificio que no tan sólo

viola el plano de las fachadas, sino que además introduce un acento vertical, provocado por la quiebra sistemática de la fachada de vidrio, sin precedente alguno en la calle e, incluso, sin antecedentes en el barrio en el que nace.

Así pues, no se trata tanto de responder –ni siquiera de adaptarse– al ambiente, cuanto de recuperar una arquitectura peculiar, ornamentada y pintoresca, que se ajuste a una noción de ambiente histórico como escenario de afectos y sentimientos personales; que tome el relevo, definitivamente, a una idea de arquitectura basada en la forma como sistema de relaciones subjetivas –reconocidas a través de la visión–, que impliquen a los ciudadanos en la medida en que aspiran a la universalidad; una noción de proyecto que sustituya la intelección visual por la sensación afectiva como forma de experiencia de la obra.

Tales propósitos, al invertir los principios básicos de la arquitectura moderna, suponen el primer y más auténtico posmodernismo, por mucho que a la sazón los protagonistas prefirieran plantearlos como resultado de una continuidad crítica, capaz de poner a salvo la modernidad auténtica.

En 1969, Michael Graves plantea la adición de la *Benacerraf House* desde otra perspectiva: en realidad, lleva a cabo una ampliación funcional de la antigua casa, ganando para ella un comedor para desayunos y una sala de juegos, mediante un procedimiento de mero añadido, sin contemplaciones formales ni estilísticas. La vaga resonancia vanguardista de la excrecencia no es más que un espejismo fantástico: el añadido se basa en la utilización del “lenguaje” neoplástico, atendiendo a sus valores figurativos y simbólicos, sin referencia al modo de concebir la forma que

el neoplasticismo puso en circulación durante la segunda década del siglo xx.

La audacia de la propuesta abrió el camino a una serie de intervenciones posteriores en las que la evocación de lo formal ha sido la coartada para dar entrada a una figuración azarosa que predispone a un asombro sumiso como modo de disfrute alternativo a la experiencia arquitectónica. El empeño formalista con que se presentaron los *Five Architects*, cuya oportunidad glosó a la sazón Colin Rowe, se desvaneció al poco de publicar aquel libro blanco, auténtica Biblia de nuestra juventud. El itinerario estético de todos ellos ha puesto de manifiesto que lo que algunos –Rowe incluido– quisimos ver en sus proyectos no era más que un espejismo vaporoso, provocado por nuestras propias obsesiones.

Con el proyecto de Graves se da entrada a un mundo de representaciones invertebradas, sin otra disciplina que el estado de ánimo del dibujante; escenografías que preparan el terreno al imperio de una iconografía aparatosa y banal de la que se nutrirán todos los posmodernismos que, con uno u otro nombre, han llenado sucesivamente las revistas desde entonces.

En 1985 se convocó un concurso de ideas para la ampliación de la *National Gallery*, en Londres. Robert Venturi –a la sazón un tanto deprimido por el reconocimiento de la crítica como el auténtico inspirador de un posmodernismo todavía en pleno auge– resultó premiado y se le encargó proyectar y construir el edificio. En 1991 finalizaron las obras.

Su propuesta ejemplifica y compendia una actitud ante la arquitectura que en ese momento ya cuenta con veinte

126 años de tradición y representa, a la vez, la síntesis de valores sobre los que se funda cierta arquitectura “avanzada” de esos años. El propio Venturi, en una entrevista reciente, lo considera uno de sus mejores edificios: “porque se trata de una solución que no es ni moderna ni clásica”, aclara para justificar su preferencia.

La observación del autor revela los valores en que basó el proyecto: nadie debe ver en la indefinición —“no es moderno ni clásico”— un déficit de identidad que pudiera considerarse patológico; es sabido el gusto de Venturi por la ambigüedad y la paradoja. Para los intereses de la presente reflexión, basta con identificar el cometido que se atribuye a cada uno de estos sistemas estéticos: Venturi es proclive a identificar el clasicismo con un sistema compositivo que comunica sólo cuando se relaja, y tiende a ver en la modernidad un sistema formal que sólo funciona si se transgrede.

Al desproveer ambos sistemas de toda dimensión conformadora, lo clásico queda reducido a su capacidad evocadora y lo moderno, a su disponibilidad funcional. De este modo, además de satisfacer su reconocida pasión por lo impuro, el proyecto de Venturi encomienda al clasicismo la verosimilitud de la propuesta y a la modernidad, la garantía de una funcionalidad sin trabas. Con ello, consigue realizar lo que hasta entonces había considerado un ideal utópico: construir un edificio sin identidad en su estructura, producto de un conjunto asistemático de razonamientos aleatorios, tendentes a resolver cuantos embrollos provoque el propio proceso de proyecto.

La operación se apoya en un populismo un tanto desgastado, sin la frescura de tentativas anteriores del archi-

tecto; en este caso, se aprecia un escepticismo descreído y cruel que parece anticipar la irreversibilidad de la decadencia. El edificio, en especial sus espacios interiores, parece fruto de un esfuerzo por aparecer banal, lo que se asume como el destino fatal de un creador que lleva treinta años empeñado de palabra y de obra en un programa estético que, para no incurrir en fantasía, se esfuerza por superar la vulgaridad de lo real, movido por una inquietud que recuerda la desazón permanente de quien se empeña en huir de su propio talento.

En este contexto, la adición del ático en un edificio ecléctico del principio de siglo xx vienes, en Falkestrasse 6 (1984–1989), por los miembros de Coop Himmelblau, es un momento culminante de la renuncia a plantear la adyacencia en términos de forma; en realidad, testifica de manera elocuente la reducción de la contigüidad a una circunstancia puramente física. Lleva al extremo el rechazo de los criterios visuales de la arquitectura moderna que caracterizó los sucesivos posmodernismos.

Surge de la coincidencia de dos fenómenos relacionados entre ellos de algún modo: el afán incontenible de provocar sorpresa en el espectador como garantía de valor estético, y la crisis de la visualidad que sobrevino al abandono de los criterios de concepción en que se fundó la modernidad arquitectónica. El ansia compulsiva de “originalidad”, entendida como un propósito de innovación permanente, trataba de ocultar el desvanecimiento de la capacidad de juicio, al no disponer de un sistema de valores estéticos que soporte los criterios en que se basa. El eclipse de lo visual, frente a la fortuna creciente de lo óptico —es decir, meramente fisio-

lógico—, provocó una reducción sensitiva de lo arquitectónico, fruto de una renuncia explícita a reconocer formas, a favor de la mera identificación de figuras “excitantes” a las que se asignaron valores absolutos de inconformismo y creatividad.

En el marco de las reflexiones anteriores, quisiera señalar que el ático vienés no es más cuidadoso con el edificio sobre el que se instala que consigo mismo: es vano, por tanto, tratar de descifrar los criterios sobre los que se basa su contextualidad. Cualquier relación se reduce al mero contacto físico: no se aprecia otra articulación que la fractura, ni otra extensión que el añadido. La luz no incide, invade; con ello se arruina cualquier indicio de estructura visual, incluso se anulan los efectos que el proyecto parecía perseguir.

No se aprecia un ápice de humor que con su distanciamiento pudiera redimir la chapuza permanente, condición constructiva de un pintoresquismo destartado que tiene que ver con el gusto infantil por el desmontaje. La obsesión por el análisis azaroso revela la dificultad para concebir, por mucho que en ocasiones trate de positivarse esa limitación, sacando a relucir la lectura precipitada de algún filósofo francés.

Todo ello provoca una figuratividad siderúrgica, sin otra disciplina que las limitaciones físicas del montaje, que delata una inmediatez extrema que, paradójicamente, se resuelve en clave racional y se doblega a la mínima sugerencia del programa: en ausencia de otros criterios de ordenación, los requisitos funcionales adquieren en esa arquitectura un papel determinante que, acaso, no adviertan quienes se dejan llevar por lo aparatoso del resultado.

Se diría que esa arquitectura se orientaba a un nuevo referente social: el ejecutivo extravagante, modelo de conducta arquetípica para un futuro como celebración trágica de un escenario en el que los valores artísticos han dejado paso a los efectos ópticos y los criterios de acción se reducen a la lógica de las propias ocurrencias. Se trata de un universo frenético en el que la compulsión ha reemplazado a la inteligencia y en el que el desconcierto, lejos de provocar desazón, se asume con arrogancia.

El abandono de los valores formales de la modernidad ha supuesto, como se vio, una regresión de la intelección visual como factor determinante de los juicios estéticos en que se basa el proyecto: en su lugar, los aspectos estrictamente sensitivos, más relacionados con la óptica que con la visión, adquieren progresiva relevancia en el planteamiento de nuevos artefactos integrados en entornos formal y plásticamente caracterizados.

El breve panorama que he presentado pone en evidencia de qué modo la consideración de la textura, determinante en los ejemplos de los años sesenta, reemplaza las consideraciones de aspectos formales, como los relacionados con la estructura espacial que identifica cada edificio. También se ha visto cómo las neovanguardias afrontan el problema de la contigüidad, mostrando el germen de gestión estilística que anidaba en su seno desde el principio y que daría lugar, a finales de los años setenta, a la primera operación de marketing arquitectónico que contó con los medios de comunicación de manera sistemática, y que se presentó en sociedad con el nombre —descriptivo y persuasivo a la vez— de *posmodernismo*. Por último, se ha analizado el modo en

128 que un Venturi tardío, escéptico y desengañado de casi todo recurría a un pastiche neoclásico para dar respuesta a la National Gallery de Londres, y así creaba la que él consideraba una de sus mejores obras.

El ático vienés culmina el proceso de abandono de los principios, no ya de la modernidad, sino de la propia idea de arquitectura como actividad artística, si por ello se entiende la producción de artefactos o episodios espaciales dotados de sentido y consistencia. Con su engréida aleatoriedad, esos hierros testifican la renuncia a ordenar la realidad física con valores distintos de los que prescriben la razón y la costumbre.

Pero el final del siglo no ha sido homogéneo: paralelamente al concurso para la ampliación de la National Gallery londinense y el ático vienés, se gestaba el proyecto de una modesta *Casa das Artes* en Oporto (1981–1988), que fue adjudicado por concurso al joven Eduardo Souto de Moura, con los estudios de arquitectura recién concluidos. El centro cultural debía situarse en algún lugar de un jardín con frente a dos calles paralelas, a distinto nivel. Próximo a la calle de cota superior, y formando una dualidad que la composición neoclásica quisiera simétrica, se hallan un palacete neoclásico y un estanque. El conjunto se destina a actividades del Ministerio de Cultura portugués.

Se trataba, pues, de emplazar un edificio en un lugar ajardinado, en el que el palacete es sólo uno de los elementos que integran una estructura espacial sistemática pero compleja. La respuesta de Souto consiste en aprovechar el nuevo centro para construir el límite del jardín por su parte más inconcreta, con lo que reafirma la composición

académica del conjunto: en realidad, por un lado, el arquitecto reduce la nueva construcción al muro tras el cual sitúa sus dependencias; por otro, cede visualmente cuerpo del edificio –lo que existe tras el muro– a la edificación vecina, destinada a viviendas y locales de almacén.

Pero que nadie vea en tal reducción una operación conceptual cargada de contenido literario, de las que confían su valor a cuanto contienen de expresión de intenciones. La reducción a la superficie pétrea es real, en la medida en que es visual: sólo se percibe un muro fracturado para dar lugar al acceso; se da una condensación fenoménica del centro de arte a la presencia de uno de los planos que cierran sus espacios, un plano materializado, no por azar, según la mejor tradición portuguesa de fábrica concertada de piedras sin labrar, de naturaleza granítica.

La decisión de situar gran parte del nuevo edificio bajo rasante es sólo parte de una estrategia orientada a disminuir la presencia de la construcción: la clara identidad del centro se refuerza, como ocurre en la gran arquitectura, mediante la consistencia de la estructura espacial; pero la intensidad que adquiere el orden del edificio se acentúa, paradójicamente, provocando la ilusión de su inexistencia.

El volumen que contiene la sala de proyecciones se percibe desde la calle inferior como un elemento más de la edificación vecina, de modo que, visto desde ese punto, el muro pétreo asume la condición de plano denso que condensa un edificio que funda su cometido ordenador en la práctica desaparición visual de sus cuerpos principales.

El edificio de Souto representa también, a mi juicio, una actitud ante el proyecto que, si bien todavía hoy es clara-

mente minoritaria, en los últimos años ha experimentado cierta difusión: la que reconoce en los valores de la formalidad moderna un marco de referencia para los criterios de ordenación espacial insuperado hasta el momento. Dicha posición presupone, además, la recuperación de lo visual como ámbito específico de la concepción, así como la práctica de la discreción como consecuencia lúcida de los criterios de economía y precisión, intrínsecos en la idea moderna de forma.

Con la *Casa das Artes*, Eduardo Souto cierra el ciclo que inauguró Asplund, al recuperar el fundamento formalizador de la arquitectura y confiar a la consistencia del orden específico de cada obra el criterio determinante de su identidad estética. La lección magistral de Souto pone de manifiesto de qué modo el proyecto actúa como agente revelador de la naturaleza del problema, no explícito en la mera enunciación del programa. Como ocurre siempre en la arquitectura auténtica, la concepción actúa de agente definidor de la cuestión formal que en cada caso se suscita; ello comporta, implícitamente, una crítica a cualquier respuesta académica al contexto, al orientarse simplemente hacia una intervención atenta a los aledaños: continuar invocando el contexto, en los términos en los que habitualmente se hace, se convierte, tras la *Casa das Artes*, en un problema retórico capaz de proyectar sombra sobre el auténtico problema que se plantea en cada situación de proyecto.

Recuperar los valores de la modernidad hace inevitable el uso de la intelección visual como forma de conocimiento específico que estimula la concepción de los productos del arte. Es precisamente la intelección visual la forma de co-

nocimiento capaz de abordar el sentido de la intervención mediante el proyecto sin recurrir a mitos que, como el contexto, quieren ser una llamada al orden pero que a menudo, en realidad, inducen a confusión. Un sentido que define la posición de la obra respecto del ámbito físico y cultural en el que se da y cuya elaboración es irreducible tanto al mero uso de la razón lógica como a la entronización práctica de la costumbre.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El inhumanismo que muchos atribuyen al arte moderno, hecho cuya discusión está en el origen de este ensayo, es, como se ve, producto de la confluencia de la reducción de un escrito a su título y a la confusión entre los términos *des-humanizar* e *inhumano*.

La arquitectura moderna apoyó sus principios en los criterios de forma que las vanguardias constructivas describieron en sus textos doctrinales e hicieron explícitos en sus obras: más allá de las interpretaciones sociotécnicas que relacionan la modernidad arquitectónica con las nuevas condiciones históricas –conjeturas que, en el mejor de los casos, son insuficientes–, pocos discutirán hoy que la nueva arquitectura responde a una concepción de la forma que las artes plásticas desarrollaron durante la segunda década del siglo xx, y no al eventual parecido con las obras de una u otra doctrina pictórica vanguardista.

El arquitecto moderno ha de afrontar la concepción sin la garantía de una estructura espacial predeterminada, sin que ello suponga un relajamiento de la consistencia formal de la obra. El ejercicio de la subjetividad le permite ampliar los criterios de orden, no sustituirlos por la simple manifestación de sus obsesiones personales.

La acentuación de la componente expresiva del arte ha sido uno de los obstáculos que han dificultado el entendimiento del fundamento formalista de la modernidad: se cree, a menudo, que al abandonar el canon clasicista se abrió el camino a la libre expresión del artista, sin otros determinantes que las fluctuaciones de su estado de ánimo. Puede ser que un sector del arte del siglo xx se haya fundado sobre tal supuesto, pero no es a ese ámbito

–o no es, sobre todo, ese sector– al que se quiere aludir cuando se habla de arte moderno.

Una confusión entre lo subjetivo y lo personal está en el fondo de ese malentendido: la crisis del tipo canónico clasicista da paso, como se ha visto, a la acción del sujeto orientada a establecer un orden no determinado previamente, pero susceptible de ser reconocido por otros, sin incurrir en un acatamiento de carácter mítico, casi religioso.

La propia idea de sujeto adquiere una dimensión trascendental en la medida en que su acción se ha de orientar hacia lo universal, si no se quiere incurrir en un puro soliloquio. La concepción subjetiva así planteada trata de condensar, en el tiempo limitado del proceso de proyecto, el ajuste de la forma a las condiciones del programa, por una parte, y a las posibilidades de reconocimiento por el público, que en el clasicismo quedaba garantizado con el uso de un tipo de naturaleza convencional, por otra.

La universalidad del criterio de juicio es el elemento mediador entre el arquitecto moderno y el público de su obra: desaparecida la estabilización formal que suponía el tipo y anulada la iconografía sistemática de los órdenes clásicos, el espectador o usuario de la arquitectura moderna se enfrenta, por un lado, a la identificación del programa como valor funcional que pertenece al alcance de cualquier ciudadano y, por otro, al reconocimiento de la formalidad del objeto, aquello que convierte la obra en un producto artístico. Una formalidad que, si la obra es auténtica, ha de contener, como se ha visto, la satisfacción funcional, pero que de ningún modo ha de reducirse a ser una respuesta inmediata a las condiciones que esta impone.

El sujeto, el hombre social, actúa por tanto desde los atributos que más específicamente definen al hombre: la capacidad de proyectarse como individuo en un acto de creación, por un lado, y el propósito de favorecer la posibilidad de reconocimiento del orden que la identifica, característica potencial de los miembros de la especie, por otro. De ese modo, provocando la intersubjetividad por resonancia, confluyen en un mismo proceso lo más personal con lo más universal de la condición humana.

En este contexto, el maquinismo, en el que muchos han querido ver el estigma de la inhumanidad de la arquitectura moderna, es un atributo que deriva de un malentendido: le Corbusier se refirió a la máquina como ejemplo de lo que, por la precisión en que basa su funcionamiento, colma la idea de ajuste. Immanuel Kant se refería a los organismos vivos para hablar de la cohesión que caracteriza la estructura formal de las obras de arte: la finalidad sin fin es la expresión con que el filósofo describía la consistencia interior que las caracteriza. La ausencia de fin alguno en esta condición formal específica de cada objeto artístico distingue, a su juicio, las obras de arte de los organismos vivos.

De modo análogo, la máquina constituye una referencia para la explicación de la arquitectura moderna sólo en la medida en que ejemplifica la finalidad que vincula sus componentes –la relación que vincula las partes con el todo, y viceversa–, con independencia del fin operativo que tengan una u otra máquina como instrumento de acción.

Pero, como se ha visto, el ejercicio de la subjetividad desde una perspectiva trascendental no tan sólo caracteriza la creación arquitectónica: la experiencia de la obra se

fundamenta asimismo en una acción subjetiva similar, que es el juicio estético. El reconocimiento de lo que estructura la constitución de una obra es necesario tanto para el que proyecta como para el que disfruta de la arquitectura: la capacidad de juicio, hoy seriamente deteriorada por la hegemonía de los baremos oficiales, determinados por el populismo y el espectáculo, es la condición necesaria que comparten la creación y el disfrute.

En este punto, permítanme que vuelva al fundamento subjetivo de mi identificación con aquel objeto neoplástico que, a pesar de que servía para sentarse, como se había pedido, tuve que rechazar en 1961: ahora entiendo la razón de la complicidad que se establecía entre el autor –fuera quien fuese– y quienes, sin haber participado en su creación, compartíamos los valores visuales en que se basaba su formalidad, los criterios que cimentaban su consistencia.

Ahora me doy cuenta de que no se trataba de un puro acto de adhesión simbólica a un objeto que me parecía interesante, atraído por su prestigio histórico y estético, lo que me movió a hacerlo mío, sino que en la identificación había un reconocimiento, por mi parte, tanto de su sentido histórico como de su consistencia formal, que suponía una proyección de mi subjetividad. En otras palabras, al reconocerlo, me convertía, de algún modo, en partícipe de su creación. A este respecto, quiero insistir en que la creación culmina en el momento en que alguien reconoce la formalidad del objeto, en el momento de la experiencia.

Había reconocimiento porque el autor del artefacto trató de dotarlo de unos atributos que, sin alienar su acción como sujeto creador, tendían a la universalidad; es decir, hacían

referencia a valores capaces de ser identificados por el resto de los humanos, con la sola condición de que tuvieran desarrolladas las facultades de intelección visual propias de la especie. En realidad, fue el intenso humanismo implícito en la concepción de aquel artefacto el origen de mi interés y de mi complicidad con su autor, es decir, con el hombre.

Como verán, todo ha sido fruto de una ligera modificación del punto de vista: tan sólo con desplazar el interés de la mirada desde la apariencia de la obra hacia las condiciones de su concepción resulta casi obvia una observación que, por el contrario, seguro que resultará extravagante desde cierta perspectiva anclada en determinados prejuicios académicos –creencias más extendidas de lo que sería deseable, respecto de la interpretación estética de la modernidad. En efecto, es difícil reconocer que la arquitectura –su concepción– se humaniza a la vez que la producción industrial hace estragos en las relaciones sociales, si se cree que el arte –la arquitectura con más razón, si cabe– expresa los valores y registra los conflictos del tiempo histórico en que se da, noción básica de un sociologismo muy extendido que debe su fortuna, probablemente, al hecho de que pasa como el agua de Vichy pero parece que alimenta como un buen caldo.

No les cansaré más. No sé si he logrado mi propósito. En cualquier caso, espero haber contribuido con mi grano de arena a deshacer la paradoja que encierra la formulación de que la arquitectura se hace claramente humanista precisamente cuando se generaliza la irrupción de la máquina en las sociedades avanzadas, momento en que el hombre asume la capacidad de concebir –formar idea de–

sus propias obras, liberado de los sistemas normativos que desde el Renacimiento habían limitado su acción creadora, unas reglas que, al encauzar su actividad, garantizaban el resultado: tal era la contrapartida de aquel primer impulso humanista que cambió el arte a mediados del siglo xv.

Para concluir, les diré que acostumbro a desconfiar de las paradojas: suelen aparecer cuando hay cuestiones mal planteadas. En todo caso, puedo entenderlas como espejismos fugaces provocados por ciertos malentendidos que se enquistan en las conciencias y surgen, a menudo, como polos del sentido común: institución que, en la actualidad, para no alejarse del sentido del tiempo, duda incluso de sus propios principios y deteriora sus criterios de juicio y acción cada día que pasa, probablemente en espera del momento en que definitivamente todo sea ficticio y ya no haga falta distinguir.

Muchas gracias.

Barcelona, 20 de diciembre de 2002

